DENKMALE

DEUTSCHER KUNST

VON

EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS

BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

ERSTER BAND.

I. ABTHEILUNG: BAUKUNST,
26 TAFELN UND 66 SEITEN TEXT.

II. ABTHEILUNG: BILDNEREI,
12 TAFELN UND 24 SEITEN TEXT.

III. ABTHEILUNG: MALEREI,
12 TAFELN UND 14 SEITEN TEXT.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1855.

Art.
9/11
1

ANLEITUNG

für die Anordnung des ersten Bandes der Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von E. Förster.

Mit der fünfundzwanzigsten Lieferung ist der erste Band der „Denkmale etc." geschlossen. Der zweite wird ihm in bisheriger Weise auf dem Fusse folgen.

Es wird gut sein, über die Anordnung der Bildtafeln und des Textes einige Anleitung zu geben. Es musste, wie schon das Programm gesagt, auf eine chronologische Folge verzichtet werden.

Die Ordnung aber der einzelnen Abhandlungen und Bildtafeln nach den verschiedenen Fächern Baukunst, Bildnerei und Malerei, ist besonders vorgesehen und hat demgemäss für den ersten Band in folgender Weise statt zu finden *:

BAUKUNST.

Der Dom zu Speier p. 1—10. (I. II. III.) Die Tafeln 1. 2. 3. Querdurchschnitt, Längendurchschnitt und Details. (I. V. VI.)

Kloster Lorsch p. 11—14. (VI.) Tafel: Kloster Lorsch. (II.)

Dom zu Limburg a. d. Lahn p. 15—18. (VII.) Tafeln: Dom zu Limburg 1. 2. 3. 4. (III. IV. XIII.)

St. Maria auf dem Capitol in Cöln p. 19—20. (VIII.) Tafeln: St. Maria auf d. Capitol 1. 2. (VII. VIII.)

Dom und Liebfrauenkirche zu Trier p. 21—28. (IX. X.) Tafeln: Dom zu Trier 1. 2. (IX. X.) Liebfrauenkirche zu Trier. (XVI.)

Münster in Basel p. 29—32. (XIII.) Tafeln: Münster in Basel 1. 2. (XVII.) Seitenportal. (XVIII.)

Das Schloss des Barbarossa zu Gelnhausen p. 33—36. (XV.) Tafeln: Palast des Barbarossa 1. 2. (XIV. XVIII.)

Das Schloss und der Dom zu Meissen p. 37—44. (XVII. XVIII.) Tafeln: Dom zu Meissen. Schloss zu Meissen. (XI. XIX.)

* Die beigeschriebenen römischen Ziffern bezeichnen die Lieferungen, in denen Text oder Bildtafeln liegen.

Die Doppelcapelle zu Landsberg p. 45—48. (XIX.) Tafel: Schlosscapelle zu Landsberg. (XX.)

Klosterkirche zu Hecklingen p. 49—52. (XXI.) Tafeln: Klosterkirche zu Hecklingen. 1. 2. (XXI.)

St. Maria-Hilfkirche in der Au p. 53—56. (XXII.) Tafel: St. Maria-Hilfkirche. (XXII.)

Der Dom zu Mainz p. 57—66. (XXIII. XXIV.) Tafeln: Der Dom zu Mainz. 1. 2. (XII. XXIII.)

BILDNEREI.

Kanzelreliefs aus dem Dom von Aachen p. 1—3. (III.) Tafel: dito. (I.)

Die goldne Pforte zu Freiberg p. 4—6. (IV.) Tafeln: dito 1. 2. 3. (II. VI. VII.)

Das Diptychon des Tuotilo p. 7—8. (XI.) Tafel: dito. (X.)

Diptychon aus dem Bamberger Domschatz p. 9—10. (XI.) Tafel: Elfenbeinrelief aus dem Bamberger Domschatz (XIII.)

Herzogin Sidonie, ehrne Grabplatte im Dom zu Meissen p. 11—12. (XII.) Tafel: Ehrne Grabplatte der Herzogin Sidonie im Dom zu Meissen. (XI.)

Reliefs von der Kanzel zu Wechselburg u. Maria u. Johannes, Holzschnitzwerke aus Freiberg i. E. p. 13—16. (XIV.) Tafeln: Reliefs von der Kanzel zu Wechselburg (XIV.) Holzschnitzwerke aus Freiberg. (XII.)

Ein Altarschrein in Holzschnitzwerk von Mich. Pacher p. 17—20. (XVI.) Tafel: dito. (XV.)

Victoria v. Chr. Rauch p. 21—22. (XX.) Tafel: dito. (XXIII.)

Die Taufe Christi, Elfenbeinrelief aus dem Bamberger Domschatz p. 23—24. (XXIV.) Tafel: dito. (XXIV.)

MALEREI.

Das Gebet des h. Bernhard p. 1—2. (V.) Tafel: dito (V.)

Die sieben Freuden der Maria von H. Memling p. 3—4. (V.) Tafeln: dito. 1. 2. 3. (III. XXIV. XXV.)

St. Johannes, Sa. Scholastica, St. Benedict vom Liesborner Meister p. 5—6. (VIII.) Tafel: dito. (VIII.)

Wandgemälde in Braunschweig und in Halberstadt p. 7—8. (XII.) Tafel: dito. (IX.)

Dombild in Meissen p. 9—10. (XX.) Tafel: dito. 1. 2. (XV. XVI.)

H. M. Holbein, H. Holbein der Ä., H. Holbein der J. p. 11—14. (XXV.) 4 Tafeln: Krönung Mariä. (XXII.) Taufe Pauli. (XXV.) Martyrium des H. Sebastian. (XIX.) S.S. Elisabeth und Barbara. (XX.)

DENKMALE

DEUTSCHER

BAUKUNST, BILDNEREI

UND

MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

ERSTER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1855.

Art. 9. 11/1

Staats-
Bibliothek
Bamberg

AN SEINE MAJESTÄT

DEN KÖNIG

FRIEDRICH WILHELM IV.

VON PREUSSEN

DEN KENNTNISSREICHEN VEREHRER

UND

HOCHHERZIGEN BESCHÜTZER

VATERLÄNDISCHER KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT.

ALLERDURCHLAUCHTIGSTER

GROSSMÄCHTIGSTER KÖNIG!

ALLERGNÄDIGSTER KÖNIG UND HERR!

Der Rückblick auf die Vergangenheit kräftigt eine Nation, wie den Einzelnen, auf ihrem Gange in die Zukunft. Die Vergangenheit einer Nation lebt anschaulich in ihren Kunstdenkmalen, der Lapidarschrift der Geschichte. Andere Nationen und Länder besitzen Werke, die jenen heilsamen Rückblick gewähren oder erleichtern. Die deutsche Literatur entbehrte, ungeachtet des Reichthums und der Schönheit des vorhandenen Stoffs, bis jetzt eines solchen Sammelwerkes, welches die Uebersicht über denselben ermöglichte.

Diese Lücke auszufüllen ist die Aufgabe des gegenwärtigen Unternehmens, das die allerunterthänigst Unterzeichneten um so freudiger in ihre Hand genommen, als schon die ersten Vorarbeiten zu dem Ergebniss führten, dass ein grosser Theil der bedeutungsvollsten deutschen Kunstwerke unbekannt, wenigstens unerkannt ist, und dass mit der gründlichen Kenntniss derselben zugleich eine Liebe, ja eine Begeisterung für sie erweckt werden kann, wie sie bis jetzt nur der zu höherer Vollendung gelangten italienischen Kunst zu Theil geworden ist.

Je grösser aber und herrlicher die Aufgabe, desto nachhaltigere Kräfte verlangt ihre Lösung. Mit dem tiefgefühltesten Danke erkennen die allerunterthänigst Unterzeichneten ihre nachdruckvollste Stärkung zur Ausdauer bei dem begonnenen Werke in der allerhuldvollst gewährten Erlaubniss, dasselbe unter den besondern Schutz Ew. Königlichen Majestät stellen zu dürfen. Der Ernst der Auffassung, die Liebe und Begeisterung in der Ausführung, wie sie allen Unternehmungen Ew. Königl. Majestät für Kunst und Wissenschaft das Gepräge geben, mögen sich auch an dem gegenwärtigen Werke, als einem Schutzbefohlnen Ew. Majestät, wirksam erweisen: Dann sind seine Wege gezeichnet, seine Erfolge gesichert!

Im Geleite dieser ermuthigenden Hoffnung wagen wir, die „Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei"

EW. KÖNIGLICHEN MAJESTÄT

allerunterthänigst zu widmen und zeichnen mit dem Ausdruck ehrfurchtvollster Ergebenheit und Dankbarkeit Ew. Königl. Majestät

allerunterthänigste

ERNST FÖRSTER,
THEODOR OSWALD WEIGEL.

VORWORT.

Das Werk, dessen ersten Band ich hiermit den Freunden vaterländischer Kunst übergebe, ist bestimmt, eine sichtbare Lücke in der Kunstliteratur auszufüllen. Es soll eine klare und genügende Anschauung der deutschen Kunstdenkmale von Einführung des Christenthums an bis auf unsre Zeit geben. Bei der ausserordentlichen Reichhaltigkeit des Stoffs war es nöthig Grenzen zu ziehen für die Auswahl. Als mâssgebend gilt mir das geschichtlich und kunstgeschichtlich besonders Bedeutsame, das Charakteristische und das Schöne, so dass kein in diesen Beziehungen hervorragendes Denkmal fehlen soll. Aus vielem Gleichartigen indessen wähle ich das am meisten Bezeichnende. Was nicht monumentalen Charakter hat, gehört nicht hieher.

Es ist keine Frage, dass für ein solches Werk eine chronologische Anordnung den Vorzug verdiente. Abgesehen aber davon, dass die meisten unsrer grossen Baudenkmale in ihrer gegenwärtigen Gestalt Zeiträume von Jahrhunderten umschliessen, und somit nur theilweis in eine Zeitfolge passen, ist die Anordnung eines Werkes danach nur dann möglich, wenn der Inhalt abgeschlossen vor uns liegt. Wo jedoch, wie hier, der Stoff grossentheils erst von verschiedenen Orten herbeigeschafft, ja in einzelnen Fällen erst aufgesucht oder gar entdeckt werden muss, würde man sich mit der chronologischen Anordnung eine dem Werk höchst nachtheilige Beschränkung auflegen und möglicher Weise auf Veröffentlichung manches überaus wichtigen Denkmals verzichten müssen. Dagegen soll dem letzten Bande eine kurzgefasste Geschichte der Entwickelung der deutschen Kunst beigegeben und darin natürlich auf jedes Denkmal der Zeitfolge nach hingewiesen, auch ein chronologisch geordnetes Verzeichniss sämmtlicher Bildtafeln diesem Abriss der Geschichte beigegeben werden.

Was den Text betrifft, der den Abbildungen beigegeben ist, so konnte er weder eine Kunst- noch eine Künstlergeschichte sein. Er musste sich auf geschichtliche und kritische Erläuterungen der einzelnen Kunstdenkmale beschränken. Ich habe mich, ohne Beeinträchtigung des Wissens-Nothwendigen, möglichster Kürze, und, soviel immer thunlich, einer allgemein verständlichen Sprache bedient. Dass bei Kunst-, namentlich bei Bauwerken technische Ausdrücke unvermeidlich sind, deren Kenntniss vorausgesetzt werden muss oder leicht zu erwerben ist, bedarf kaum einer besondern Erwähnung. Ich verweise dabei je zuweilen auf ausführlichere Darstellungen des betreffenden Gegenstandes in meiner „Deutschen Kunstgeschichte," wie denn überhaupt das gegenwärtige Werk seine rechte Bedeutung und seinen Werth der Belehrung erst in Verbindung mit der genannten geschichtlichen Darstellung erhält, aus welcher es als nothwendige Folge hervorgegangen.

Was die Ausführung der Platten betrifft, so war mein Hauptaugenmerk auf Genauigkeit in der Form und den Verhältnissen, sowie auf Deutlichkeit des Styls gerichtet, wobei eine Rücksichtnahme auf das Material und die zufällige, etwa ruinose Beschaffenheit des Kunstdenkmals erst in zweiter Linie oder gar nicht stattfand. Dem wirklichen Interesse an der Kunst wird das erste sicher genügen, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden soll, dass hie und da eine ganz naturgetreue Abbildung von besonderem Werthe sein könnte.

ERSTE ABTHEILUNG.

BAUKUNST.

DER DOM ZU SPEIER.*

Text von E. Förster.

Der Dom zu Speier ist ein vielseitiges Denkmal der Geschichte unsers Vaterlandes; er ist der Kaiserdom, die Grabstätte von acht deutschen Kaisern und mehren ihrer Angehörigen; er ist in seinem Bau eines der würdigsten und merkwürdigsten Zeugnisse deutscher Kunst, und in den Spuren seiner Verwüstung das Brandmal der Staatsraison unserer westlichen Nachbarn; er ist aber auch durch die Versuche seiner Herstellung und Verschönerung in unseren Tagen ein Ehrenmal der neuen deutschen Kunst und ihres hohen königlichen Schutzherrn.

Ehe wir seine Geschichte durchlaufen, müssen wir einen Blick werfen auf seine Gestalt, und seine Züge wenigstens in allgemeinen Umrissen festhalten.

Der Dom in Speier ist eine dreischiffige, gewölbte Pfeiler-Basilica, mit einem weitausladendem Querschiff, einer Vorhalle am Westende, und einem vertieften, halbkreisrund abgeschlossenen Chor im Osten. Hier, in den Winkeln zwischen Querschiff und Chor stehen zwei viereckte Thürme, wie ehedem zwei ähnliche an der Westseite standen. Ueber der Kreuzung der Schiffe wölbt sich, von starken Pfeilern getragen, eine achtseitige Kuppel. An den Pfeilern des Mittelschiffes steigen schlanke Gewölbträger empor. Rundbogig sind die Fenster überdeckt, rundbogig sind alle Gewölbe. Chor und Querschiff liegen bedeutend höher, als das Hauptschiff, so dass man in zwei Absätzen von zehn und neun Stufen zu ihnen aufsteigt. Hinter dem unter der Kuppel befindlichen Hauptchor liegt das Stiftschor; vor ihm, neun Stufen tiefer, unterhalb der beiden letzten Gewölbe des Mittelschiffs das sog. Königschor mit den Kaisergräbern. Unter dem Chor und Querschiff und in deren ganzer Ausdehnung zieht sich die Krypta hin. In den Winkeln zwischen Quer- und Mittelschiff stehen zwei Anbaue, davon der südliche die Taufcapelle, der nördliche der h. Afra geweiht ist.

Allgemeine Ansicht des Doms.

* Hierzu die Abbildungen: 1. Grundriss und Querdurchschnitt, 2. Längendurchschnitt, 3. Details des Domes zu Speier. Längendurchschnitt, Grundriss und Details der Abtei Limburg an der Haardt. — Für diese Abbildungen wurden amtliche Quellen, Zeichnungen des Architecten Rittmeister und die „Denkmale romanischer Baukunst am Rhein von Geier und Görz“ benutzt.

Welches ist nun die Geschichte dieses Baues, dem die mannichfaltigsten Schicksale an die Stirne geschrieben sind?*

Geschichte des Doms. 1027. Es war im J. 1027, dass Kaiser Konrad II. der Salier, vornehmlich auf Anliegen seiner Gemahlin, der Kaiserin Gisela, den Entschluss fasste, zu Speier, an der Stelle der alten — angeblich auf den Trümmern eines Dianentempels von König Dagobert erbauten — Stephanskirche einen grossen Dom zu Ehren der heiligen Jungfrau und zu seiner und der Seinen Grabstätte zu errichten. Am Ostende der Stadt, auf einem gegen den Rhein hin abfallenden Hügel, dessen schräge Flächen aufgefüllt wurden, liess der Kaiser die Fun-
1030. damente graben und legte am S. Margarethen Vorabend 1030 mit grosser Feierlichkeit, in Gegenwart vieler Fürsten und Vasallen des Reichs den ersten Stein zum neuen Bau. Er hatte am Morgen desselben Tages die Abteikirche auf seinem Stammschloss Limburg an der Haardt gegründet und fügte Abends noch die Gründung einer dem Apostel Johannes geweihten Kirche in Speier hinzu. Die Leitung dieser Bauten übertrug er dem Bischof Walther und — nach dessen 1031 erfolgtem Tode — seinem Nachfolger Sigfried. Bischof
1039. Reginbald weihte 1039 die Krypta des Domes. Noch in demselben Jahr starb der Kaiser und ward an der von ihm erwählten Stelle neben der Krypta begraben. Konrads Sohn und Nachfolger förderte anfangs den Dombau, wie er auch Limburg und das Johannesstift vollendete, nur dass er letzteres dem h. Guido, Benedictiner-Abt zu Ravenna, dessen Leib er aus Italien mitgebracht, widmete, wonach die Stelle, wo es stand, bis heute der Weidenberg (Guidoberg) heisst. Auch brachte Heinrich das Haupt des h. Papst Stephanus mit aus Rom und beschenkte damit und mit anderen Kostbarkeiten und Heiligthümern den Domschatz, förderte aber den Dombau nur wenig und hinterliess ihn bei seinem 1056 erfolgten Tode seinem noch unmündigen Erben, dem vierten Heinrich trüben Andenkens, unvollendet. Nicht diesem, der die Kaiserkrone in ein tieferes Grab gelegt, als ihr hier bereitet war, sondern seiner Mutter, der Kaiserin Agnes, gehört der Ruhm, den Dom zu Ende geführt zu haben,
1061. so dass er im J. 1061 (wo Heinrich erst elfjährig und in der Gewalt Hanno's war) durch Bischof Einhard eingeweiht werden konnte. Heinrich fügte bald darauf an der Nordseite des Domes eine Capelle hinzu und widmete sie der h. Afra, von deren eben erst (1064) in Augsburg aufgefundenem Leichnam er eine Partikel sich zu erwerben gewusst; nicht ahnend, dass sein eigener durch den Kirchenbann von der Kaisergruft ferngehaltener Leib hier an noch ungeweihter Stelle einmal in Geduld würde harren müssen, bis der Statthalter Gottes in Rom einwilligte, ihn zu den Vätern zu versammeln, was 1111, fünf Jahre nach seinem
1068—1088. Tode, geschah. Eine erste und ernste Reparatur musste bereits 1068 an der Ostseite des Domes vorgenommen werden, wo die Fundamente gegen den Rhein hin zu weichen begannen; eine Arbeit, welcher sich der baukundige Bischof Benno von Osnabrück mit glücklichem Erfolg unterzog, die aber zwanzig Jahre in Anspruch nahm.

Unter dem Schutze der fränkischen Kaiser, die im Dom zugleich das Haus des Herrn

* Ausführlich: J. Geissel, der Kaiserdom zu Speyer. 3 Bde. Speyer 1826.

und das Grabdenkmal ihrer Familie ehrten; nicht minder unter der Herrschaft der von ihnen mit fast unbegrenzter Grossmuth beschenkten Bischöfe, die — wenn sie auch ihren Wohnsitz nicht in Speier hatten, doch — ihre ewige Ruhestätte neben der kaiserlichen sich erwählt, mehrten sich Reichthum, Pracht und Kunstschmuck des Münsters ins Unglaubliche. Gern begingen hier die Kaiser die hohen Kirchenfeste; auch ward der Dom bei anderen Gelegenheiten, bei Versammlungen, Reichstagen etc. der Schauplatz grosser Feierlichkeiten, selbst folgenreicher Begebenheiten. Unvergänglich in der Geschichte des Domes bleibt in dieser Beziehung das Weihnachtsfest 1146, zu welchem Kaiser Konrad III., der Hohenstaufe, 1146.
nach Speier gekommen. Die Gefahr, in welcher das neue christliche Königreich Jerusalem stand, wieder in die Gewalt der Ungläubigen zu fallen, hatte das Abendland in fieberhafte Bewegung gebracht, und namentlich in Deutschland wilde Pöbelaufläufe und blutige Judenverfolgungen hervorgerufen. Desshalb hatte der Kaiser einen Reichstag nach Speier ausgeschrieben. Die Kirche, der die Sicherung der heiligen Eroberung ganz besonders am Herzen lag, sah in der Vereinigung so vieler Fürsten und Grossen in Speier eine viel zu günstige Gelegenheit, als dass sie sie nicht hätte benutzen sollen, und Papst Eugen III. sandte desshalb den frommen und redemächtigen Abt von Clairvaux, Bernhard, dahin den Kaiser zum Kreuzzug zu bestimmen.

Wie aufgeregt aber auch die Menge des Volks durch die Gegenwart des bereits als Wunderthäter verehrten Mannes, wie feierlich sein Einzug in die Stadt und in das Gotteshaus war, wie geistvoll und begeisternd er die Feier des Weihnachtsfestes zu benutzen verstand* — der Kaiser blieb, vielleicht in Voraussicht eines unbefriedigenden Ausganges, zurückhaltend und kalt, bis endlich am dritten Feiertage die Beredsamkeit des kirchlichen Sendboten ihn mit solcher Gewalt überströmte, dass er unter dem unermesslichen Jubel des Volks und zugleich mit vielen Rittern und Grossen des Reichs sich bereit erklärte, das Kreuz zu nehmen. So gross war die Theilnahme der versammelten, im frommen Ungestüm herandrängenden Menge, dass Bernhard erdrückt worden wäre, wenn ihn nicht der Kaiser auf seine Schulter gehoben und durch das Gewühl vor die Pforten des Domes getragen hätte.

Den stolzen Namen des Kaiserdomes verdankt der Münster seiner Fürstengruft. *Die Fürstengruft.* Hier wurden im Laufe dreier Jahrhunderte beigesetzt: Konrad II., der den Dom gegründet (✝ 1039) und seine Gemahlin Gisela (✝ 1043), Heinrich III. (✝ 1056), Heinrich IV. (✝ 1106, begraben 1111) und seine Gemahlin Bertha (✝ 1088), Heinrich V. (✝ 1125), Philipp von Schwaben (✝ 1208), Rudolph von Habsburg (✝ 1291), Adolph von Nassau (✝ 1298, beigesetzt 1309), Albrecht von Oestreich (✝ 1308, beigesetzt 1309); ferner die Kaiserin Beatrix, zweite Gemahlin Friedrich Barbarossas (✝ 1185) und ihre Tochter Agnes.

Der Dom erfuhr indess auch mancherlei Unglücksfälle, die für seine Geschichte von

* Einen unbeschreiblichen Eindruck brachte Bernhard dadurch hervor, dass er an die Schlusszeile des Lobgesanges der Maria „*Salve Regina!*“ die Worte frei hinzufügte: „*O clemens, o pia, o dulcis Maria!*“ Sie wurden sogleich in den Lobgesang aufgenommen und in vier Messingplatten gravirt, die man in den Boden einlegte zum ewigen Gedächtniss.

grosser, ja von grösster Bedeutung geworden sind. Nicht allein musste er unter den ewigen Reibungen zwischen der Geistlichkeit und der Bürgerschaft um weltliche Rechte und Vortheile, die nicht selten mit Sturmlaufen und mit Interdict endigten, leiden und durch Verschwendung und ungeistlichen Lebenswandel mancher seiner Hirten und Oberhirten zu
1137. Schaden kommen, sondern er wurde auch mehrfach von verderblichen Feuersbrünsten heimgesucht. Schon vom J. 1137 wird, jedoch in schwankenden Angaben, von einer berichtet.
1159. Dagegen sind die Nachrichten von einem Brand im J. 1159 sehr bestimmt. „In diesem Jahre (berichtet ein gleichzeitiger Chronist) wurde der Dom und das ganze königliche Bauwerk in Speier vom Feuer verzehrt.* Vom Beginn und Fortgang des Wiederaufbaues feh-
1281. len sichere Angaben. Nur das wissen wir, dass er einem Neubau gleich geachtet, nehmlich von neuem geweiht wurde. Wenn aber Bischof Friedrich von Bolanden 1281 (24. August) diese Weihe desshalb vornahm, weil er ungeachtet aller Nachforschungen nicht erfahren konnte, ob der Neubau bereits geweiht sei oder nicht, so deutet dies auf eine längst vergangene Zeit seiner Vollendung, und wir irren schwerlich, wenn wir seinen Beginn unmitbar nach dem Brande von 1159 annehmen.

1289. Ein dritter Brand von 1289 kann einen erheblichen Schaden nicht gebracht haben, da der Dom sehr bald im alten Glanze hergestellt war.

1439–1449. 1439—1449 liess das Domcapitel an der Südseite des Domes einen Kreuzgang aufführen, eine quadratische, nach innen offene Halle mit fortlaufenden Kreuzgewölben, reichverzierten Fensterbogen, Capellen, Altären und Grabmälern; über ihm den Domspeicher, unter ihm die weiten Gewölbe der Domkeller.

Bei einem als höchst verderblich geschilderten und doch zuletzt „glücklich" gepriese-
1450. nen Brande im J. 1450 wurden die westlichen Thürme stark beschädigt, die Dächer vom Feuer verzehrt, die Umfassungsmauern an vielen Stellen gesprengt; aber nach zwei Jahren
1464—1478. war der Bau hergestellt. 1464—1478 fügte Bischof Rammung vier Capellen an der Nordseite an für die HH. Agnes, Bernhard, Heinrich und Kunigunde, und die vierte für die h.
1499. 1509. Jungfrau mit Germanus und Kilian. 1499 ward der Lettner im Chor hergestellt und 1509 innerhalb des Kreuzganges ein „Oelberg" aufgerichtet, welchen Zeitgenossen und Spätere als ein Wunderwerk gepriesen haben, und von dem nur Bruchstücke übrig sind. Es war eine Gefangennehmung Christi mit vielen rundgearbeiteten, lebensgrossen Figuren aus Sandstein, auf und um einen Felshügel aufgestellt, über welchem eine reichverzierte gothische Laube sich wölbte.

1530. Glücklich war der Dom den Gefahren entgangen, die ihm im Bauernkrieg 1530 oder durch den Kriegszug des Markgrafen Alcibiades von Brandenburg 1550, oder durch Einführung der Kirchenreformation in Speier drohten: der Untergang kam von einer anderen Seite.
1688. Es geschah am 28. Sept. 1688 mitten im Frieden, dass der Marquis d'Huxelles auf Befehl

* *Hoc anno insignis Ecclesia illa et regium opus apud Spiram civitatem igne consumta est, et desuper continuitate muri rupta, ruina molesta plerosque involvit, sicut tunc fama fuit.* Radevicus de gestis Friderici I. L. 2. c. 14.

König Ludwig XIV. von Frankreich die freie deutsche Reichsstadt Speier mit einem Kriegshaufen überfiel und „unter französischen Schutz" stellte. Nach einem Winter voll Bedrückung und Beraubung wurden am 23. Mai 1689 sämmtliche Einwohner von Speier, ohne Unter- 1689.
schied von Rang, Alter und Geschlecht durch den französischen Feldherrn Monclar aufgefordert, binnen sechs Tagen die Stadt zu verlassen und sich neue Wohnstätten in Frankreich zu suchen. Was sie von fahrender Habe nicht mit sich nehmen konnten, sollte „zu mehrer Sicherheit" im Dom untergebracht werden. Mit äusserster Strenge und unter steter Anrufung der unabweislichen „Staatsraison" wurde der Befehl vollzogen, worauf am 31. Mai Mittags durch vierundzwanzig beorderte Mordbrenner die Stadt in Brand gesteckt wurde. Ihr folgte, den heiligsten Versicherungen entgegen, nach zweimal vierundzwanzig Stunden auch der altehrwürdige Kaiserdom, und die aufgehende Sonne des zweiten Junius beleuchtete seine rauchenden Trümmer. Der ausgebrannte Körper des Langschiffes, in das die Gewölbe herabgestürzt waren, ragte mit den morschen Thürmen über den Schutt empor, den nun die räuberischen Hände der einzeln herumschwärmenden Franzosen bis in die dunkle Tiefe der Kaisergräber nach Schätzen durchwühlten, und in dessen Asche sie die Asche der deutschen Herrscher und die Bruchstücke ihrer zerschlagenen Sarkophage streuten.

Zehn Jahre lang blieb Speier eine wüste Brandstätte. 1699 fing man an, den Schutt 1699.
aus den Chören des Domes zu räumen; das Domcapitel zog wieder ein und der grosse Ludwig, der „allerchristlichste König", bewilligte zur Besserung des Schadens, den er angerichtet, und der sich wenigstens auf drittehalb Millionen Gulden belief, die Summe von 25,000 franz. Livres!

So verblieb der Dom in einem kläglichen Zustande bis auf die Tage des Bischofs August, Grafen zu Limburg Styrum, der die Wiederherstellung des ganzen Baues beschloss und sie dem Architekten Neumann von Würzburg übertrug, welcher sie — leider! unter dem Einflusse des Zeitgeschmacks — mit einem Aufwande von 200,000 fl. von 1772—1784 1772–1784.
zu Stande brachte.

Aber auch diesem Bau war kein Friede gegönnt! Am 29. Decbr. 1792 fiel Speier 1792.
in die Hände der französischen Revolutions-Armee unter Cüstine und noch einmal unterm
27. Decbr. 1793, bei welch' letzterem Ueberfall der theils aus der Vorzeit gerettete, theils 1793.
neugesammelte Domschatz auf der Flucht verloren ging. Wiederum wurde das Innere des Doms bis in die Kaisergräber hinab verwüstet. Die Erinnerung an die gekrönten Häupter deutscher Nation war eine „Thorheit" geworden; überflüssiger noch als die Religion war die Kirche, und der Kaiserdom zu Speier diente als — Heumagazin!

Allein noch war der gefrässige Geist der Zeit nicht zufrieden gestellt: der Dom sollte abgetragen und der Erde gleich gemacht werden. „Für Speier viel zu gross, in einem schlechten gothischen Geschmack erbaut, ein unnöthig kostbares Obdach für Leichname vergessener Herrscher muss das Gebäude ... abgebrochen, gestürzt, mit Brecheisen niedergeworfen oder mit Schiesspulver auseinander gesprengt werden! Die grosse Nation bietet dasselbe den Kauflustigen zur öffentlichen Versteigerung unter dem Abschätzungspreise von achttau-

send Franken.“ So lautete der vom Architekten Pierre Henrion abgefasste *Proces verbal* vom 12. Jahr der Republik. Nur das Portal des Herrn Neumann sollte stehen bleiben als Thor zu dem Exercierplatz, den man auf der Stelle des Domes anlegen wollte, als Triumphbogen der grossen Nation, wobei die Statuen von Paulus und Petrus in eine Minerva und Abundantia, die Mutter Gottes aber in einen Napoleon umgearbeitet werden sollten. Da der Magistrat sich weigerte, diesen Plan höchsten Ortes zu befürworten, trat man mit dem anderen auf, den Dom ohne Weiteres niederzureissen und den Platz zu einem Saumarkt zu benutzen. Da gelang es dem Erzbischof von Mainz, Joseph Ludwig von Colmar, das Herz
1806. des Kaiser Napoleon zu erweichen, und am 1. Octbr. 1806 ward der Dom dem katholischen Cultus zurückgegeben.

1816. So war der Dom vom gewaltsamen Untergang gerettet; aber nichts mehr. Von einer Herstellung war nicht die Rede, bis 1816 König Maximilian von Bayern bei einem Besuch der Rheinlande den Wiederaufbau in umfassender Weise beschloss und anordnete. Die Leitung der Arbeiten wurde dem Oberbaurath Klenze, die Ausführung dem Baurath v. Wiebeking
1820. übertragen und das Werk 1820 begonnen. Neue Dächer wurden aufgesetzt, die Gewölbe ergänzt und neue Fenster eingesetzt, auch ein neuer Hochaltar unter der Kuppel errichtet; die Afracapelle wurde erneut (und am 25. Jan. 1851 geweiht); die Taufcapelle aber bis auf
1822. das untere Stockwerk, und der Kreuzgang völlig abgetragen. Am 19. Mai 1822 wurde der so aus seinen Trümmern erstandene Dom vom neuernannten Bischof Matthäus von Chandelle feierlich geweiht.

Denkmale. Das erste beachtenswerthe neue Kunstwerk erhielt der Dom in dem Denkmal des Kaisers Adolph von Nassau, gest. 1298, das im Auftrag des Herzogs Wilhelm von Nassau nach der Zeichnung von L. Klenze — die knieende Figur des Kaisers von Ohmacht — 1824 in Sandstein ausgeführt und im Königschor aufgestellt wurde. Ein zweites Denkmal ist das des Kaisers Rudolph von Habsburg, im Auftrag des Königs Ludwig von Bayern 1843 in Kalkstein ausgeführt von L. Schwanthaler.

Malereien. Den würdigsten, umfassendsten und eindringlichsten Schmuck gab König Ludwig dem hohen Dome, indem er ihn von den Wölbungen und Wänden des Chors und der Seitenchöre, und den Wänden des Mittelschiffs bis in die Vorhalle durch Johannes Schraudolph mit Fresken ausmalen liess, eine Arbeit, welche 1845 begonnen, unter der Regierung und in Auftrag K. Maximilians fortgeführt und 1853 vollendet worden.

Es übrigt nun noch die Herstellung der durch den Neumannschen Neubau entstellten und nun geradezu unerträglichen westlichen Façade mit ihren beiden nach dem Brande von 1689 zur Ruine gewordenen und abgetragenen Thürmen, und der alten Form des Kuppeldaches. Aber auch dazu ist Aussicht vorhanden, indem bereits von König Ludwig eine Summe zur Verwendung für diesen Zweck angewiesen und dem Oberbaurath Hübsch in Carlsruhe die Herstellung nach seinen Plänen übertragen worden.

Bauperioden. Aus diesen geschichtlichen Andeutungen geht die Annahme verschiedener Bauperioden für das gegenwärtige Gebäude hervor, so dass wir nach dem ursprünglichen Bau den Neu-

bau des 12., die Reparaturen des 13. und 15. Jahrh. haben, sodann die Neumannsche Wiederherstellung von 1772 und endlich die Klenze-Wiebekingsche von 1820. Letztere hat indess sich vornehmlich auf Erneuung der durch die französische Revolution beschädigten Neumannschen Arbeit beschränkt; sehr bedeutende Spuren architektonischer Thätigkeit aus dem 15. und vom Ende des 13. Jahrh. sind nicht wahrzunehmen, so dass wir bei der Betrachtung des herrlichen Werkes wesentlich auf die beiden ersten Bauperioden und den Bau von 1772 zurückgeführt werden. Dem letzteren gehört ausser der bereits erwähnten, ganz ungeeigneten Westfront mit der Vorhalle und den glockenförmigen Dächern, die vollständige (mit dem alten Bau übereinstimmende) Herstellung der Pfeiler und Gewölbe im Innern und der Umfassungsmauern vom Eingang bis zu den zwei letzten Quadraten vor dem Querschiff.

Zur sichreren Bestimmung der verschiedenen älteren Bauzeiten wird uns eine Vergleichung des Speirer Domes mit der (1504 in Trümmer gelegten und jetzt bis auf wenige Reste verschwundenen) von Kaiser Konrad gleichzeitig erbauten, aber schon 1042 vollendeten Abtei Limburg bei Dürkheim an der Haardt dienen, wesshalb Längendurchschnitt und Grundriss derselben hier (in 3. a. b.) beigefügt sind.* Es war eine dreischiffige, flachgedeckte Säulenbasilica, 258 F. lang, 92 F. (im Querschiff 127 F.) breit und 75 F. hoch**, mit 10 durch Halbkreisbogen verbundenen Säulen an jeder Seite des Mittelschiffs; einem Querschiff mit vier hohen Rundbogen zu den vier Seiten der Kreuzvierung und je einer halbkreisrunden Altarnische an der Ostseite, einem erhöhten, quadratisch abgeschlossenen Chor mit einer gleichgrossen viersäuligen Krypta darunter, einer offenen, ebenfalls viersäuligen Vorhalle im Westen mit einem Glockenthurm darüber und zwei runden Treppenthürmchen daneben. — Ein grosser und mächtiger Bau, wie wenige der Zeit in Deutschland! und doch wie weit entfernt von der reichen und reichentwickelten Architektur des Speirer Domes. Wohl aber finden wir bei diesem in der Krypta die einfachen Würfelcapitäle mit den feinen attischen Basen, die schmucklosen, schrägen Gesimse und Pfeiler-Sockel, wie sie im Schiff und in der Krypta von Limburg zu sehen sind (3. c. d. e.) wieder; ebenso an den Innenseiten des Chors, Querbaues und selbst der Seitenschiffe und der Westwand das Mauerwerk aus Bruchsteinen genau wie in Limburg, so dass wir die Uebereinstimmung beider nicht verkennen, und die Krypta wie die Gesammtanlage des Domes in seinem jetzigen Umfange mit Zuversicht für gleichzeitig mit der Limburger Abtei halten können. Selbst die unteren Theile der beiden Ostthürme in Speier, die von der späteren Mauerbekleidung an der Aussenseite von Chor und Querschiff eingefasst erscheinen, dürften mit ihren kleinen Schlitzfenstern dem ursprünglichen Bau angehören. Alles Andere würde dann — mit geringen Ausnahmen späterer Reparaturen — dem zwölften Jahrhundert anheimfallen; namentlich auch die Gewölbträger, deren spätere Einfügung man deutlich wahrgenommen, so dass der

Abtei Limburg.

Vergleichung mit dem Dom zu Speier.

* Nach Geier und Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. Frankfurt 1846.

** Die Breite des Mittelschiffes bildet die architektonische Einheit für die übrigen Maasse.

alte Bau sicher eine flache Decke, möglicher Weise sogar — an der Stelle der jetzigen Pfeiler — Säulen hatte.

Die Afracapelle Heinrichs IV. ist nach v. Quast's Untersuchungen gleichfalls einer durchgreifenden Renovation im 12. Jahrh. unterworfen worden, und war (nach Rittmeister's Angabe) ursprünglich eine quadratische offene Halle. Das Alter der Taufcapelle ist nicht leicht zu bestimmen. Es lässt sich kaum denken, dass sie ursprünglich gefehlt habe, und doch gehören Mauerwerk und Details ins 12. Jahrhundert.

Krypta. Die Krypta (3. f.) nimmt den ganzen Raum unter dem Chor und Querschiff ein und ist eine der grössten Anlagen der Art mit 16 F. dicken Mauern, und vielen durch starke Pfeiler gesonderten Abtheilungen, von denen die östlichste fast oval geformt und in eigenthümlicher Weise durch das enge Zusammentreten der vorderen Pfeiler gleichsam abgeschlossen ist. Die Gewölbe sind gekreuzt, ohne Rippen, halbkreisrund, aber etwas überhöht (wie auf 2. im Längendurchschnitt zu erkennen ist), und werden mit Ausnahme des mittleren von Säulen getragen, deren Form bereits näher bezeichnet wurde. Fünfzehn Fenster, davon sieben am östlichen Abschluss, deren Vertiefungen sich in einem Winkel von 50° von aussen nach innen niedersenken, bringen Licht in diese unterirdischen Räume.

Oberbau. Wir wenden uns nun zu dem Oberbau, der an Grossartigkeit und Schönheit unter den romanischen Bauten in Deutschland nicht seines Gleichen hat, und für den romanischen

Aeusseres. Styl dieselbe Höhe einnimmt, wie der cölnische für den gothischen. Mächtig durch seine Grösse (422 F. l.) und seinen Umfang, eindrucksvoll durch seine Verhältnisse und seine Schlichtheit, anziehend durch die Schönheit seiner Gliederungen und Verzierungen, durch den Reichthum der gleich einer Krone ringsum gelegten Galerien mit Zwergsäulen und durch die schlank aufsteigenden, 225 F. hohen Thürme im Osten, gestört allein durch den Mangel der Westthürme und die moderne Façade, erhebt sich der Dom in klar ausgesprochener Kreuzform wie ein Riese über den Ufern des Rheines. Unregelmässigkeiten, wie sie romanischen Bauten eigen sind, sehen wir viele; die Fenster haben verschiedene Grösse, Form, Einfassung und Profilierung (S. 1); rundbogig durchaus sind sie am Langhaus sehr einfach, am Querschiff reich gegliedert und an dessen Südseite vielfach verziert; die nördliche Querschiffwand ist durch einen gewissermaassen durch die Galerie durchsetzenden Pilaster in zwei ungleiche Hälften getheilt; an der südlichen fehlt dieser Pilaster, und ähnliches mehr.

Inneres. Beim Eintritt aus der Vorhalle durch das in doppelter (äusserer und innerer) Thürlaibung sechsfach im rechten Winkel gegliederte Rundbogenportal (s. den Grundriss auf 1) öffnet sich uns der majestätische Bau, das 110 F. breite, 225 F. lange, durchaus im Kreuz überwölbte Langhaus mit seinem 103 F. hohen Mittelschiff, das durch 22 ganze und 4 halbe Pfeiler mit Halbsäulen von den Seitenschiffen geschieden und durch (11 ½ F. breite und 38 F. hohe, mithin) auffallend hohe halbkreisrunde Bogenöffnungen verbunden ist. Von den Pfeilern ist immer je der zweite ein etwas hervortretender Hauptpfeiler und trägt mit dem gegenüberstehenden einen Gewölbgurt des Mittelschiffs, während nach den Seitenschiffen hin ein jeder Pfeiler mit seinem Dienst gegenüber einen Gewölbgurt (der Seitenschiffe) trägt.

Unter dem fünften Kreuzgewölbe des Mittelschiffs erhebt sich der Boden um 10 Stufen bis zum Querschiff. Das ist der sog. Königschor, unter welchem die Fürstengruft sich befindet, und in welchem die o. g. Denkmale der Kaiser stehen.

Neun Stufen führen von da in das 146 F. hohe Hauptchor (s. 2), über welchem die achtseitige, rundbogige, etwas überhöhte Kuppel sich wölbt. Vier grosse Bogen verbinden die (mit modernem Mauerwerk von charakterloser Profilierung ummantelten) Hauptpfeiler der Vierung, vier kleinere Bogen darüber vermitteln den Uebergang aus dem Viereck ins Achteck des Kuppelthurms. Von grosser Eigenthümlichkeit sind die Nischen an der Nord- und Südseite des Querschiffes (s. den Grundriss auf 1 und den Durchschnitt auf 2) gewissermassen kleine Capellen mit einem von je einer Säule getragenen zweibogigen Eingang. Vor den Nischen aber an der Ostseite stehen Baldachine, rechtwinklig nach oben abgeschlossen (ehedem mit einem flachen Giebel über dem Gesims) von zwei durch einen halbkreisrunden Bogen verbundenen Säulen getragen, die zur Aufnahme des Bogens Gebälkstücke gleich einem zweiten Capitäl über sich haben; alles in einem streng antikisierenden Styl.

Achtzehn Stufen an jeder Seite führen aus dem Querschiff in die Seitenschiffe hinab und von da zwölf, durch einen Treppenspiegel unterbrochene in die Krypta.

Das Stiftschor, das in einer nach Osten sich verengernden, halbkreisrund abgeschlossenen Verlängerung des Mittelschiffs besteht, ist tonnenförmig überwölbt, hat 6 (oder 7?) Nischen in der in einer Halbkuppel endenden Absis und empfängt das Licht durch ein Fenster in der Mitte der Absis.

Was nun den Dom noch ganz besonders auszeichnet, das ist der Reichthum, die Schönheit und der besondere Styl seiner Verzierungen. Schon die nach Grösse und Lage der Fenster verschiedenen aus flachen, runden, hohlen und geschwungenen Gliedern profilierten, bald weicher, bald schärfer abgesetzten Fenstervertiefungen so wie die feingeformten Einfassungen, Gurte und Gesimse, üben auf das Auge einen grossen Reiz; er erhöht sich aber beim Anblick der darauf verwendeten Ornamentenfülle und steigert sich beim Eingehen auf die einzelnen Formen zur Bewunderung. Nicht genug, dass hier eine unerschöpfliche Phantasie an den mehren hundert Capitälen der Halb- und Zwergsäulen sich bethätigt, so tritt uns auch ein so vollkommen gereifter, mit dem klarsten Verständniss gepaarter Schönheitssinn entgegen, wie ihn nur die beglücktesten Kunstperioden jemals gesehen haben, und zwar in einem so unmittelbaren Anschluss an die antike Kunst, dass man oft Bautheile aus Griechenland und Rom vor Augen zu haben glauben möchte. Schon die Blätterverzierungen an den Gesimsen und Fenstervertiefungen (z. B. 3. g.) überraschen durch den freien Schwung und die reine Form; aber noch viel mehr die Capitäle an den Zwergsäulen (z. B. 3. i.) und überall durch ihre aus der Antike herauswachsende Schönheit, wie denn das Capitäl aus der Taufcapelle (3. k.) mit Blumen und Blättern in durchaus neuer Weise spielt, das Capitäl aus der Afracapelle (3. l.) eine offenbar beabsichtigte, wenn auch noch nicht vollkommene römische Form zeigt; während die Säule von der Nordwand des Mittelschiffs (3. m.), im Verhältniss des Schafts, in der Bildung der Base und der Formenreinheit des römisch-korin- Verzierungen.

thischen Capitäls bis auf kaum merkliche Abweichungen* für ein Werk der alten Kunst gelten könnte. Wir haben aber keine todte Nachahmung vor uns, sondern eine neue Schöpfung, von einem neuen, eigenen Gefühl belebt. Dafür spricht am meisten die sichere Berechnung der Wirkung, die ein jedes Ornament an seiner Stelle und bis in seine kleinsten Theile hinein zu machen hat. Nicht ohne Erstaunen kann man eine einzelne Blattverzierung ansehen (3. h.), wie daran ebene und schräge Flächen wechseln, Blattrippen mehr oder weniger vortreten, Einschnitte bald leicht, bald sehr tief gemacht sind, Blattspitzen sich umlegen, um Schlagschatten zu geben, und einzelne Stellen — selbst an den Verzierungen des Hauptgesimses! — ganz durchbrochen gearbeitet sind, um denselben mit dem durchfallenden Licht Leichtigkeit zu geben, während die obere, dem Auge unerreichbare Fläche unausgeführt liegen gelassen ist.

Was dieser Erscheinung eine besondere Bedeutung gibt, ist ihr Zusammenhang mit früheren, ihr Gegensatz gegen gleichzeitige Kunstbestrebungen. Während wir nehmlich in früheren Zeiten des romanischen Styls häufig auf wenn auch ungeschickte und verständnisslose Nachbildungen der Antike treffen, bildet sich nach und nach eine eigenthümliche Ornamentik aus, die, von der Antike ausgehend, sich aber von Stufe zu Stufe von ihr entfernend, gegen Ende des zwölften Jahrhunderts ein neues, conventionelles Blätter- und Blumenwerk mit geometrischen und animalischen Figuren vermischt, zur höchsten Zierlichkeit durchbildet. Wenn nun der Baumeister des Speirer Domes im bewussten Gegensatz gegen diesen Styl mit voller Seele und allen Kunstkräften der Antike (gleichviel, wo er sie mag kennen gelernt haben) sich hingibt, so deutet diess auf ein Widerspiel gleichzeitiger Kunstrichtungen, von denen die eine bis zu den Quellen des Romanismus, der Antike, zurück-, die andere vorwärts, durch den Romanismus zu etwas Neuem, dem germanischen oder gothischen Styl, hinführt. Obschon aber im Speirer Dom der Romanismus so zu sagen seine höchsten Trümpfe ausspielt, so verräth er doch in seinen überhöhten Bogen und hochaufstrebenden Arcaden des Langhauses hinlänglich, dass auch er unter dem siegreichen Einfluss der werdenden Zeit steht.

Innere Ausschmückung.

Die innere Ausschmückung ist (mit Ausnahme der erwähnten Architekturtheile) das Werk der neuesten Zeit, und nach einem mit dem Dombau übereinstimmenden Systeme möglichst folgerecht durchgeführt. Zu den Altären hat der Architekt Bürklein in München die Zeichnungen gemacht; die gesammte Decorationsmalerei ist vom Maler Schwarzmann aus München ausgeführt worden.**

Die neue Einweihung des Hauptaltars erfolgte durch den Bischof Dr. Nicolaus Weiss im November 1853.

* Die Spirale legt sich z. B. nicht unter, sondern auf den Abacus.

** Ueber Schraudolph's Gemälde s. die Abtheilung „Malerei.“

KLOSTER LORSCH.*

Text von E. Förster.

Unweit der Bergstrasse, im Grossherzogthum Hessen, zwischen Heppenheim und Worms liegt der Flecken Lorsch, im Mittelalter Lauresham, auch Lorse genannt. Hier ward in den Jahren 767 bis 774 eine ansehnliche Abtei errichtet mit einer Kirche, die — nach antiker Art erbaut (more antiquorum et imitatione veterum, wie das Chronicon Laureshamense in Struve's Sammlung I. p. 52 sagt) — in Gegenwart Carls des Grossen, seiner Gemahlin Hildegard und seiner zwei Söhne Carl und Pipin am 1. Sept. 774 eingeweiht wurde. — Zwischen den Jahren 876 und 882 liess König Ludwig III. neben der Kirche eine Grabcapelle für sich und die Seinen aufführen, die in besagtem Chronicon mehrfach „die bunte" (ecclesia quae dicitur varia) genannt wird, und in welcher König Ludwig der Deutsche mit seinem Sohne, Ludwig III., ferner ihr Freund Graf Werinher, die Königin Kunigunde, Konrads I. Gemahlin u. m. A. begraben liegen. Am 25. October 1053 wurde diese Capelle auf Ansuchen des Abtes Arnold von dem zufällig in Mainz anwesenden Papst Leo IX. zur Ehre der Mutter Gottes, aller Apostel und aller Heiligen feierlich eingeweiht.**

Geschichte. 767 – 774. 876 – 882. 1053.

Die Abtei ward, vornehmlich unter dem besondern Schutz und durch die Schenkungen der carolingischen Fürsten sehr reich; ihre prachtvoll ausgestattete Kirche aber nebst dem Kloster im Jahre 1090 ein Raub der Flammen. Ungeachtet der sofortigen Herstellung gewann Lorsch den alten Glanz nicht wieder, stand aber im Gedächtniss des Volks in so hohen Ehren, dass Sage und Dichtkunst es feierten und die Gründung des Klosters der Nibelungen-Königin Ute zuschreiben und ihr und Sigfrieds Grab dahin verlegen konnten.***

1090.

* Zu der Abbildung wurden benutzt: Moller's Denkmale der Baukunst I, und Gailhabaud's Denkmale etc. II.

** Funditus ista domus Augustis structa duobus
In dote ditatur, Papa Leone sacratur

So heisst es von der „bunten Kirche" in den Antiquitat. Laureshamens. bei Joannis script. Mogunt. p. 57. und hat demnach, da zwei Könige als Erbauer genannt werden, wahrscheinlich Ludwig der Deutsche die Capelle gegründet und sein Sohn Ludwig III. sie vollendet.

*** Im Zusatz der Hohenems-Lassbergischen Handschrift zur 19. Aventiure des Nibelungenliedes heisst es:

Eine riche fursten aptey stifte vrou Uote
nach Danchrates tode, von ihr guote,
mit starchen richen urborn, als ez noch hiute hat,
daz chloster da ze Lorse, das dinch vil hohe an eren stat...
Do was der frowen Uoten ein Sedel-hof bereit,
ze Lorse bi ir chloster mit grozer richeit:
dar zog sich diu witewe von ir kinden sit,
da noch diu frowe here begrabn in eim sarche lit....

und Chrimhilde lässt sich bewegen — mit Sigfrieds Leichnam — auch nach Lorsch zu ziehen:

Do schuof diu jammers riche, daz er wart ouf erhabn,
sin edelez gebeine wart an der stunt begrabn
ze Lorse bi dem munster vil werdeglichen sit,
da der held vil chuene in eime langen sarche lit.

1232. 1232 dem Erzstift Mainz einverleibt ward die fürstliche Reichs-Abtei Lorsch eine
1504. Probstei des Ordens erst der Cistercienser, dann der Prämonstratenser. — 1504 verwüsteten und beraubten die Landsknechte Wilhelms von Hessen das Kloster, und 1555 vertrieb Pfalzgraf Friedrich die Mönche daraus. Im dreissigjährigen Kriege wurde Lorsch von spanischen Horden verheert; es blieb nichts übrig als der (dem Bau von 1100 angehörige) Chor der Kirche (gegenwärtig als Scheuer benutzt) und das Bauwerk, von welchem wir hier eine Abbildung geben. Die reiche Bibliothek ward nach Heidelberg gerettet.

Beschreibung. Unsere Tafel zeigt das Gebäude im Aufriss (a), im Durchschnitt (b) und (nach einem halbsogrossen Maassstab, dem obersten der Tafel) im Grundriss (c). Er ist 35 F. lang, 22¾ F. breit und 25 F. hoch. Im Äussern, an der Westseite (a) sieht man eine zweifache Abtheilung: unten drei (ursprünglich offne, jetzt durch Thüren geschlossene), auf Pfeilern mit schön geformten Gesimsen (i) ruhende, halbkreisförmige Arcaden; an den Aussenseiten der Pfeiler Halbsäulen, die, um die Capitälhöhe höher als die Bogen, ein mit Blattwerk und Perlenschnur verziertes, etwa 10 F. hohes Gesims unterstützen. Diese Säulen haben schlanke Verhältnisse, (etwa 13 untere Durchmesser), attische Basen (e) und sehr schlanke, den römischen compositen nachgebildete Capitäle (d). Die obere Abtheilung, 11 F. hoch, ist durch zehn, 5 F. hohe, Pilaster mit gradlinigten Spitzgiebeln, deren Profilierung bei g zu sehen ist, in neun Felder getheilt, in deren zweites, viertes, fünftes, sechstes und achtes kleine, halbkreisrund abgeschlossene Fenster eingelassen sind. Diese Pilaster mit einfach abgeschrägten Basen, (h) haben je drei ziemlich breite und tiefe, oben horizontal abgetheilte Cannelierungen (g), dazu eine ebenso seltsame, aus einem doppelten Eierstab und der ionischen Schnecke gebildete Capitälform. Unmittelbar über den Spitzgiebeln zieht sich das aus einem Karnies bestehende, mit kleinen auch karniesartig profilierten Tragsteinen gezierte Kranzgesims hin. Die Säulen, der von ihnen getragene Fries, die Pilaster mit ihren Spitzgiebeln, die Mauerflächen darüber und das Kranzgesims sind von einem harten Kalkstein, der — ursprünglich weiss — mit der Zeit durch Flechtenanflug schwarz geworden. Die übrigen Wandflächen sind durchaus mit abwechselnd weissen und rothen, vier-, sechs- und dreieckigen, bald horizontal, bald überzwerch gestellten Marmortäfelchen mosaikartig ausgelegt.

An der Ostseite sind nur drei Fenster; sie sind aber, wie die Bogen darunter, mit einfarbigen Steinen ausgemauert. Vor dem mittelsten dieser Bogen steht im Innern der Altar und darüber der Rest (oder der Anfang) eines Baldachins, dessen etwas plump-wulstig verzierte Archivolte auf zwei Säulen von gedrungenen romanischen Formen und Verhältnissen aufsitzt.

An der Südseite des Gebäudes befindet sich ein Treppenthurm, dessen Wendelstiege auf die Empor der Kirche führt.

Alter und Bedeutung. Über Alter und Bedeutung dieses merkwürdigen Baudenkmals weichen die Ansichten der Forscher sehr von einander ab, und noch sind die Untersuchungen nicht als geschlossen zu betrachten. Augenscheinlich später als der Hauptbau, und ein blosser Anbau ist

der Thurm nebst der Empor; auch der Baldachin über dem Altar ist jünger und gehört wahrscheinlich dem 12. Jahrhundert an. Soweit dürfte Übereinstimmung herrschen oder zu gewinnen sein. Bei dem Rest scheiden sich die Meinungen. Moller (Denkmale deutscher Baukunst etc. I), der das Verdienst hat, zuerst durch genaue Abbildungen auf das merkwürdige Werk aufmerksam gemacht zu haben, erkennt darin die Vorhalle zu der im Jahre 774 eingeweihten Klosterkirche und hält sie für gleichzeitig mit ihr. Ihm folgt zustimmend G. Kinkel in seiner Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern etc. Bd. I. Gegen die Annahme eines so hohen Alters für dieses Bauwerk erklärte sich zuerst Kugler (Handbuch der Kunstgeschichte 2. Auflage p. 482). Ihm kommen die Bauformen für jene Zeit viel zu rein und durchgebildet vor und stimmen ihm vielmehr mit der Wiederaufnahme der Antike, wie sie in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an vielen Orten hervortritt, wesshalb er das Lorscher Gebäude in diese Zeit verlegt; zugleich aber doch nicht abgeneigt wäre, damit über das carolingische Zeitalter hinauf bis selbst in das römische zu steigen, wenn ihn nicht Formen, wie der Bogen des Baldachins daran hinderten. — Schnaase in seiner Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter Bd. 3. p. 492 versetzt das Bauwerk gleichfalls aus der carolingischen Zeit ins zwölfte Jahrhundert, weil das Mauerwerk ungleich besser sei als an der Marienkirche Carls des Gr. zu Aachen. — Beide aber, Kugler und Schnaase, lassen ihm seine Bedeutung als Vorhalle der Klosterkirche.

Im Widerspruch mit Moller einer- und Kugler und Schnaase anderseits ist nun Dr. J. Savelsberg im „Deutschen Kunstblatt“ 1851 p. 163 ff. mit Erörterungen aufgetreten, die ebenso schön als gründlich sind und die vorläufig noch keine Anfechtungen erfahren haben. Zunächst weist er nach, dass Ludwig der Deutsche, einer der vorzüglichsten Wohlthäter des Klosters, 876 zu Lorsch begraben worden, und dass sein Sohn Ludwig III., der ihm in der Zuneigung und Freigebigkeit gegen das Kloster gefolgt, * nachdem er den Grafen Werinher, ferner seinen eignen natürlichen Sohn Hugo, der in der Schlacht gegen die Normannen bei Thuin gefallen war, ebenfalls in Lorsch begraben hatte, daselbst im J. 882 neben seinem Vater beigesetzt wurde „in der Kirche, welche die bunte heisst und welche er selbst zu diesem Zwecke, d. h. als Begräbnisskirche erbaut hatte.“ **

Savelsberg bemerkt nun ganz richtig, dass die Bezeichnung „bunte Kirche“ vollkommen auf die fragliche Capelle mit ihrem roth und weissen, verschiedenartig gestellten Täfelwerk passt, wie denn auch ihre ganze Lage, *** Anlage und Einrichtung einer Grabcapelle viel mehr entspricht, als einer Vorhalle.

* Chron. Lauresh. p. 111. Qui ubi patrem in Laureshamensi monasterio tumulavit, paternae statim benignitatis et liberalitatis erga idem monasterium induit affectum.

** Chron. Lauresh. p. 112. Ludovico rege Germaniae, filio Ludovici defuncto et juxta patrem apud Lauresham in ecclesia quae dicitur varia (quam ipse huius rei gratia construxerat) sepulto, Carolus frater eius a Joanne Papa Imperator ordinatus, paternae fraternaeque pietatis erga ipsum suum locum imitator enituit.

*** Selbst der oben angeführte Vers des Nibelungenliedes spricht dafür, indem er Sigfried „zu Lorse bi dem munster“, nicht etwa in demselben begraben lässt.

Dazu kommt, dass der Gesammteindruck des Gebäudes bis ins Einzelne der horizontalen Ueberspannung der Säulen, etwas Hochalterthümliches hat, wie es im zwölften Jahrhundert nicht mehr vorkommt; was auch Kugler's Bemerkung recht wohl anerkennt (nur dass er sich durch den offenbar spätern Baldachin irren lässt). Daneben aber zeigt das Detail, wenigstens stellenweis, eine so unvollständige, gleichsam entschwindende Kenntniss der Antike, wie sie in der eigentlichen classischen Zeit nicht vorkommt, aber auch den vorzüglichen Werken des zwölften Jahrhunderts nicht eigen ist. Diess gilt vornehmlich von den Pilastern, ihren seltsamen Cannelierungen, den willkührlich und sogar fast gefühllos geformten Capitälen mit ihren schweren, den antiken kaum noch ähnlichen Eierstäben und den feinen Plättchen darunter; während allerdings die zierlichen Halbsäulen mit den feinen römischen Capitälen der besten Zeit angehören könnten, von den Nachahmungen aber der Antike im 12. Jahrhundert sich durch grössere Einfachheit und Ruhe unterscheiden, wie ein Blick auf die Capitäle des benachbarten Speirer Domes sogleich zeigt; * ein Umstand, der wahrscheinlich Herrn Moller veranlasst hat, an eine Versetzung dieser Säulen von einem ältern Gebäude hieher zu glauben. — Ist die technische Ausführung in Lorsch merklich vollkommener als bei dem Dom zu Aachen, so erklärt das sich leicht, wenn das Bauwerk, einer obendrein von den carolingischen Fürsten bevorzugten Stiftung angehörig, in eine um beinahe hundert Jahre vorgerückte Zeit fällt. Dass aber dasselbe eine Grabcapelle sei, spricht sich wohl ziemlich unzweifelhaft in der ganzen Gestalt aus, die uns einen, nach spätrömischer Weise geformten und verzierten, von Säulen und Arcaden getragenen Sarkophag zeigt.

Nach alle diesem glauben wir, dass Herr Savelsberg recht hat, wenn er in dem berühmten und schönen Denkmal deutscher Baukunst, der gegenwärtigen Mariencapelle zu Kloster Lorsch, die „bunte Kirche" der Carolinger, die Ruhestätte des ersten Königs von Deutschland und seiner unmittelbaren Nachfolger erkennt.

LITERATUR.

J. K. Dahl, Geschichte des Fürstenthums Lorsch. Darmstadt 1812. 4.

G. Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst. Darmstadt. 2. F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte. Berlin. 2. Auflage 1850. 8. C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Düsseldorf 1844 ff. 8.

G. Kinkel, Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern vom Anfang unsrer Zeitrechnung bis zur Gegenwart. Bd. 1. Bonn 1845. 8.

Dr. J. Savelsberg (in Bonn), die Begräbnisskirche deutscher Könige zu Lorsch. Im deutschen Kunstblatt 1851. no. 21.

* S. Dom zu Speier, Bildtafel 3.

DOM ZU LIMBURG AN DER LAHN.*

Text von E. Förster.

Wer von Weilheim oder Runkel im Herzogthum Nassau aus das reizende Lahnthal entlang geht, dem tritt nach einigen Stunden auf hohem Felsen über dem Fluss der Wunderbau des Domes von Limburg entgegen, der — zumal mit dem Glanz der untergehenden Sonne im Hintergrund — an Majestät und Lieblichkeit nicht seines Gleichen unter den Denkmalen deutsch-mittelalterlicher Baukunst hat. Harmonisch in allen Theilen bei aller Mannichfaltigkeit, schön und anziehend in allen Formen, obschon ohne die Bestimmtheit eines der beiden das Mittelalter beherrschenden Baustyle, vollendet und wohlerhalten ragt er mit sieben mächtigen Thürmen** in die Luft empor, eine Zierde der Stadt, ein Augenmerk weit und breit.

Der erste Urheber dieses seltnen Werkes ist der Graf des untern Lahngaues, Conrad, genannt Kurzbold, wegen seiner kleinen Gestalt, und gepriesen wegen seiner Stärke, Tapferkeit und Weisheit. Er erbaute an der Stelle des jetzigen Domes um das Jahr 911 seinem gegen Herzog Heinrich von Franken gefallenen Vater zur Begräbnissstätte eine Kirche, in welcher auch sein Leichnam nach seinem am 30. Juli 948 erfolgten Tode beigesetzt wurde. Geschichte. 911.

Dieser Bau stand bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts. Zwischen 1213 aber und 1242 liess Graf Heinrich, der gemeinsame Vater des Nassauischen Fürstengeschlechts, die gegenwärtige Kirche aufführen,*** die sich ohne wesentliche Beschädigung und Veränderung bis auf unsere Tage erhalten hat als ein Denkmal jener Bauweise, die aus dem romanischen Styl in den gothischen hinüber führt. 1213—1242.

Schon das Äussere (1) zeigt uns eine nach Reichthum, Mannichfaltigkeit und Schönheit strebende architektonische Phantasie unter der Einwirkung eines neuen, mächtigen, aber noch nicht zu voller Klarheit durchgedrungenen Prinzips. Die Kirche ist ein Gebäude mit Langhaus und Querschiff und einem halbkreisrund abgeschlossenen Chor in Osten. Zwei grosse, quadratische, fünf Stockwerk hohe, in vierseitige Giebelpyramiden ausgehende Beschreibung. Äusseres.

* Zu den Abbildungen 1. Perspectivische Ansicht, 2. Längendurchschnitt. 3. Querdurchschnitt. 4. Grundrisse und Details, wurden Moller's Baudenkmale II. Bd. benutzt.

** Zwei haben ihre Spitzen verloren.

*** Als man im Jahre 1776 den alten Hochaltar abbrach, um einen modernen an die Stelle zu setzen, fand man darin ein schöngearbeitetes Reliquiarium (abgebildet in Krämer's „Origines Nassovicae") mit der Inschrift:

Amplus in angusta jacet hac thesaurus in arca
Copia sanctorum quae maxima reliquiarum,
Qua comes Henricus structurae conditor huius
Largus larga sui cumulavit munera templi.
Hac domini testes concordant pace fideles,
Per quos virtutis pax et medicina salutis
Exuberat pura lotis baptismatis unda.

Das Kästchen war versiegelt mit dem Siegel des Erzbischofs Diethrich zu Trier, der von 1213 bis 1242 dem Erzstift vorstand; so dass damit Erbauer und Bauzeit festgestellt sind.

Thürme steigen an der Westseite neben dem Haupteingang empor, je zwei kleinere von gleicher Construction an der Nord- und der Südseite des Querschiffs, nur dass diese ein jeder mit drei Stockwerken aus einer gemeinsamen Untermauer gleichsam herauswachsen. Ein siebenter Thurm erhebt sich mit acht Seiten, und achtseitiger Giebelpyramide über der Kreuzung der Schiffe und gibt mit seiner schlanken hochaufsteigenden Spitze der Thurmgruppe und dem ganzen Gebäude einen beruhigenden pyramidalen Abschluss. Die Flächen der Thürme und Umfassungsmauern sind durch Lisenen, Bogenfriese, (blinde) Fenstereinfassungen und Fenster belebt, bei denen Spitz- und Halbkreisbogen willkührlich mit einander abwechseln. Auch eine offne Galerie, die unterhalb des Daches rings um das Gebäude (mit Ausnahme der Westthürme) läuft, trägt wesentlich zur Belebung des Äussern bei. Der Haupteingang hat eine sich nach innen verjüngende, aus zweimal drei Halbsäulen und zwei Pilastern gebildete, mit Rundstäben und Archivolten spitzbogig überwölbte Laibung und im zweiten Stockwerk über sich ein Rundfenster, dessen Gestaltung (acht kleine, leere Kreise um einen grössern) die ersten Andeutungen zu der in der gothischen Baukunst zu grosser Schönheit entfalteten Fensterrose enthält.

Inneres. Reicher fast als das Äussere stellt sich unsern Blicken das Innere dar mit seinen Emporen und Galerien, dem Chor und Chorumgang und der hochgewölbten Laterne der Kreuzung.

Betrachten wir unsre Abbildungen, zunächst den Längendurchschnitt no. 2, so bemerken wir sechs verticale Hauptabtheilungen, und zwar von der Linken zur Rechten: nach dem Eingang die Eingangshalle mit dem Orgelchor über sich; die nächsten zwei Abtheilungen gehören dem Mittelschiff, das durch vier Arcaden mit den Seitenschiffen in Verbindung steht. Drei Haupt- und zwei Zwischenpfeiler geben der Mittelschiffwand ihren Halt, deren Flächen durch zwei Galerien übereinander und eine Fensterreihe unterbrochen sind. Die erste Galerie gehört der Empor, die sich über den Seitenschiffen hinzieht, die zweite einem schmalen Gang über der Empor. Bemerkenswerth ist, dass die Bogen in dem Maasse als sie sich verkleinern, sich auch vermehren, so dass über einer Arcade des Erdgeschosses zwei der Empor und vier der obern Galerie stehen. Auch ist zu bemerken, dass die Zwischengewölbträger nicht bis zum Boden herab reichen, und dass sie ihre Verbindung mit den (drei) Gewölbrippen durch eine auf ihren Capitälen angebrachte Gruppe von drei kleinen Säulchen bewerkstelligen. Die vierte Abtheilung bildet die Kreuzung mit der Aussicht in die Querschiffe und der hohen Laterne über sich; die fünfte den Chor, dessen Empor (wie ihre Fortsetzung im Gang der Querschiffe) statt der zweitheiligen dreitheilige Fensteröffnungen hat, deren mittlere in arabischer Weise überhöht ist. Die sechste Abtheilung nimmt der Chorumgang ein. — Auffallend ist bei der vorherrschenden Anwendung des Spitzbogens die Rundbogenform für die Fenster. Entschieden aber tritt im ganzen Gebäude der aufstrebende Charakter der Gothik deutlich heraus, wenn auch die Maasse und Profile noch mehr dem romanischen Style angehören und für das Maasswerk der Fenster und der Wandbekleidung erst die rohe Anlage gegeben scheint.

Eine weitere, höchst bedeutsame Neuerung tritt uns auf dem Längendurchschnitt ent-

gegen: das ist die Abwesenheit einer Krypta. Dieser in dem alten Kirchenbau wesentliche und unumgängliche Theil, in welchem die Grundidee desselben — das Grab eines Heiligen zu sein — niedergelegt war, verschwindet, sobald diese Idee in dem Oberbau zu ihrer vollen und reichen Entwickelung kommt, im gothischen Baustyl. *

Die blos rohe An- oder Grundlage gothischen Maasswerkes zeigt sich auf dem Querdurchschnitt no. 3 an den Fensteröffnungen, namentlich der Rosette. Hier sieht man auch deutlich die Eintheilung und das Verhältniss der vier Stockwerke, namentlich die höchst eigenthümliche Theilung der Seitenschiffe in Erdgeschoss und Emporen, sowie die Anlage und Construction der Strebepfeiler (unter und über dem Dach). Beachtenswerth ist die Verschiedenheit der Abschrägung des Fensterbodens bei den Emporfenstern und bei denen des vierten Stockwerks, bei welchen letztern, um mehr Licht in die Kirche zu bringen, die Bodenfläche viel schräger angelegt ist. Die Galerie des vierten Stockwerks ist aussen vor den Fenstern und durch die Strebepfeiler herumgeführt und trägt wesentlich zur Verschönerung der Aussenansicht bei.

Auf no. 4 betrachten wir vor allem die Grundpläne. Es sind deren vier in zwei Zeichnungen für die vier Stockwerke der Kirche. Jede Zeichnung enthält durch Halbierung zwei Grundrisse, so dass A und B das Erdgeschoss und das erste Stockwerk, C und D das zweite und das dritte vorstellen. Grundpläne.

Vergleichen wir den Grundplan mit andern von ältern Kirchen, so wird uns sogleich ein grosser Unterschied in der Anlage auffallen. Wenn nehmlich in frühern Kirchenanlagen der Haupt-Chor mit der Absis als eine Verlängerung des Mittelschiffs erscheint, und die Nebenabsiden gewissermassen den Abschluss der Seitenschiffe vorstellen, so liegen hier die Nebenabsiden so weit ausser der Flucht der Seitenschiffe im weitausladenden Querschiff, dass sie auf sie keinerlei Beziehung mehr haben. Dafür hat der Hauptchorabschluss einen so grossen Durchmesser, dass er Mittel- und Seitenschiffe in sich verlaufen lassen kann. Das geschieht nun so, dass ein eigner Chorabschluss in der Flucht und von der Breite des Mittelschiffs durch eine eigene Pfeilerstellung mit Arcaden gebildet wird, hinter welcher sich sodann als Fortsetzung der Seitenschiffe ein Chorumgang legt. Diess Motiv, das vielleicht nur an einem noch ältern Gebäude in Deutschland, nehmlich bei S. Marien auf dem Capitol in Cöln, vorkommt, hat in der entwickelten gothischen Architektur bei weitrer Durchbildung eine höchst wirksame Anwendung gefunden. In der Kreuzung (bei b) befindet sich der durch Seitenwände abgeschlossne Chor der Stiftsherren; im südlichen Querschiff (bei c) der Taufstein, ** ein eigenthümliches Sculpturwerk aus der Zeit des Baues, dessen achtekkiges Becken von acht dicken, kurzen Säulen gehalten wird, auf und an denen Figuren und Gruppen angebracht sind, deren vollständige Deutung bisher noch nicht gelungen ist. Dem Taufstein gegenüber, im nördlichen Querschiff, steht das Grabmal des Grafen Conrad,

* Vgl. E. Förster's deutsche Kunstgeschichte Bd. 1. p. 6 f. und 128 f.

** Abgebildet bei Moller, Denkmale der Baukunst, Theil 2.

gen. Kurzbold, des erwähnten ersten Gründers der Kirche.* Die Gestalt des Grafen, von allerdings etwas kurzen Verhältnissen, liegt, in sehr alterthümliche Tracht gekleidet, das Scepter in der Linken, die Rechte im Mantelband, über einem Leintuch auf einer Grabplatte, die frei auf vier kurzen und dicken Ecksäulen ruht, an deren jeder ein Chorgeistlicher steht und tragen hilft, während in der Mitte die Platte durch eine stärkere Säule mit einem Löwen und einem Bären unterstützt wird. Die Arbeit dieses Denkmals ist von auffallender Schwäche und Charakterlosigkeit, so dass die Zeit seiner Entstehung schwer zu bestimmen ist. Es stand früher im Chor vor dem Hochaltar und kam erst 1776, da man diesen abbrach, an seine jetzige Stelle.

Auf dem Grundriss B befinden wir uns im Stockwerk der Empor; die schraffierte Stelle in der Mitte gehört dem Erdgeschoss an. Dieses Stockwerk zeichnet sich durch eine reichere, unter sich abwechselnde Pfeilergestaltung aus, hat viele kleine Säulen, im Querschiff sogar gekuppelte, verschiedene Altarnischen und in der Umfassungsmauer mehrere Treppen, von denen die bei x in den nordwestlichen Thurm führt. Bei e ist die Verbindung der Empor mit dem Orgelchor ersichtlich.

Der Grundriss C gibt das dritte Stockwerk mit der innen ringsumlaufenden Galerie (f) mit den Zwergsäulen, und den Treppen (g); h ist eine nach aussen offene Logenreihe über den Gewölben des Chorumgangs, die mit ihrer Galerie von Zwergsäulen in Verbindung mit der Galerie des vierten Stockwerks ein besonders reiches Aussehn gibt. Die Strebepfeiler bei i bilden die Widerlager zu den Zwischengewölben des Mittelschiffs und liegen unter dem Dach, wie sich deutlich auf dem Querdurchschnitt zeigt; der Strebepfeiler k steht über dem Dach und nimmt den Schub auf vom Hauptbogen des Mittelschiffs. Die Strebepfeiler am Chor bei l stehen auch über dem Dach; alle aber sind ohne architektonische Gliederungen und Verzierungen. Das vierte Stockwerk im Grundriss D enthält die äussern, umlaufenden Galerien mit den Fenstern hinter sich.

Verzierungen.

Während in der ganzen Anlage der Kirche, in der emporstrebenden Richtung ihrer Bauglieder, vornehmlich in der vorherrschenden Anwendung des Spitzbogens der Eintritt einer grossen Veränderung im Baustyl sich kund gibt, bleiben die Verzierungen noch ganz oder fast ganz unter dem alten Formgesetz. Sowohl am Eingang haben Säulen und Pilaster, Basen und Archivolten den romanischen Zuschnitt, als auch die Friese des Lettners am Stiftschor demselben vollkommen treu bleiben (Taf. 4. L. M.). Nur bei den Capitälen der Gewölbträger und Zwergsäulen tritt eine Veränderung ein, und das Laubwerk an ihnen erscheint — wohl noch zusammengerollt, aber — vortretend, als wollte es aufspringend sich entfalten (ebendaselbst N. O.), wie es in dem alsbald eintretenden gothischen Baustyl sich wirklich entfaltet hat.

LITERATUR. Moller's Denkmale der Baukunst, zweiter Theil. Dr. F. H. Müller Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde. Leipzig und Darmstadt 1837.

* Abgebildet bei F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, Bd. 1. p. 39.

S. MARIA AUF DEM CAPITOL IN CÖLN.*

Text von E. Förster.

Diese Kirche steht auf dem Hügel und an der Stelle, wo zu der Römer Zeiten und bis zum Anfang des achten Jahrhunderts das Capitol der Stadt lag. Nahebei war der Palast der austrasischen Könige, in welchen sich um 696 die Gemahlin Pipins von Heristal, Plectrudis, vor dessen Beischläferin Alpais, der Mutter Carl Martells, zurückgezogen hatte. Sie gründete auf der Baustelle des Capitols ein Frauenkloster mit einer Kirche, deren Schicksale indess unbekannt geblieben, wie wir überhaupt nur sehr spärliche geschichtliche Notizen über die Kirche haben. Der Ansicht von S. Boisserée (im angeführten Werke), dass die gegenwärtige Kirche die der Plectrudis sei, traten Lasaulx (in Klein's Rheinreise), Kugler (in seiner Kunstgeschichte) u. A. entgegen mit der Behauptung, dass sie, ganz abgesehn von spätern Zusätzen, vor dem Anfang des 11. Jahrhunderts nicht gebaut sein könne; eine Annahme die einen Halt bekommen durch die Nachricht von einer Einweihung der Kirche im Jahre 1049. In eine spätere Zeit fallen sodann die Gewölbe des Mittelschiffs und das obere Stockwerk des Chors. Geschichte.

Die Anlage des Gebäudes ist, wie schon der Grundriss auf Taf. 2 zeigt, grossartig und durchaus eigenthümlich. Der halbkreisrunde Abschluss des Ostchors in der ganzen Breite der Kirche, dazu der halbkreisrunde Abschluss des dreischiffigen Querschiffs, beide mit verlängerten Schenkeln, wodurch eine ganz neue, mächtige Kreuzesform entsteht, hat schwerlich in irgend einem andern mittelalterlichen Gebäude einen Vorgang, da der am meisten verwandte Plan des Domes von Pisa bereits einer etwas spätern Zeit (1063) angehört, und die Apostelkirche und St. Martin in Cöln, die einen ähnlichen Grundplan haben, gradezu als Nachbildungen angesehen werden dürfen. Dagegen zeigt der Grundplan des kaiserlich römischen Palastes zu Trier aus der Zeit Constantins ** die überraschendste Verwandtschaft mit der Marienkirche in Cöln, was einige Bedeutung durch den Umstand erhält, dass sie auf der Stelle des Capitols aufgeführt worden. Neu und von grosser Wirkung ist ferner die Anlage des Chorumgangs, *** als einer Verlängerung der Seitenschiffe und der folgerichtigen Verlegung der Chornische von der Umfassungsmauer nach der Mitte der Absis; dessgleichen die Fortsetzung dieses Chorumgangs in das Querschiff in gleicher Beziehung zu dessen Seitenschiffen. Die offnen, im Hauptchor erst im 14. Jahrhundert durch halbe Zwischenwände geschlossenen Arcaden, die Logen und Emporen darüber geben der Kirche ein reiches, malerisches Aussehn mit vielen Durchsichten und schattigen oder helldunkeln Tiefen; die Kuppeln aber und Wölbungen der Chöre und der Kreuzung einen Zug von Schönheit und Erhabenheit, der den Zeiten der vollendetsten Kunst und ihren grössten Meistern zur Ehre gereichen würde. Beschreibung.

Dennoch unterliegt es keinem Zweifel, dass die genannten Hapttheile der Kirche dem 11. Jahrhundert angehören. Nur das Mittelschiff hatte, wie man aus seinen einfachen

* Die Abbildd. Taf. 1. u. 2. sind dem Werke: Denkmale d. Baukunst am Niederrhein von S. Boisserée entlehnt.

** S. die Abbildung bei C. W. Schmidt, a. a. O. Römische Baudenkmale II. Heft.

*** Vgl. was darüber bei dem Dom von Limburg p. 17 gesagt ist.

viereckten Pfeilern erkennt, ursprünglich eine flache Decke, an deren Stelle erst im 13. Jahrhundert die spitzbogigen Gewölbe mit den bis zu den Pfeilergesimsen herabreichenden Gewölbträgern getreten sind. — Gleichfalls in einer spätern Zeit, doch noch im zwölften Jahrhundert ist das obere Stockwerk des Chors gebaut, an welchem aussen (Taf. 1) zum ersten Mal in wirksamer, den malerischen Charakter des Gebäudes verstärkender Weise, die das Gewölbe stützenden Strebebögen angebracht sind, die bald danach in der gothischen Architektur eine so schmuckvolle und glänzende Ausbildung erfahren haben; innen aber (Taf. 2) die schlanken gekuppelten Säulen mit den wunderlich verzierten Kelchcapitälen (Tafel 1. links), welche im Gegensatz gegen die unterhalb herrschende Einfachheit gleichfalls den Uebergang zu einer neuen Zeit bezeichnen.

Besonders merkwürdig ist die Krypta, deren Anlage auf Tafel 1. im Grundriss, und darüber im Durchschnitt zu erkennen ist, wie ihre fast ganz über der Erde stehende Umfassungsmauer auf der äussern Ansicht Tafel 1. Auffallend ist die Länge ihres Langschiffes, und dass die Flügel des Querschiffs noch fast ganz unter der Flucht des obern Hauptschiffs liegen. In der Gestaltung der Säulen, ihrer attischen Basen, einfachen Würfelcapitäle und Schmiegen-Deckplatten erinnert sie an die Krypten von Speier und Limburg a. d. H., während die Anordnung der Altarnischen durchaus neu erscheint, wie die gekreuzte Stellung der Halbsäulen unter den Gewölben der Kreuzflügel.

Aus der Bauthätigkeit des 12. Jahrh. rühren die hochgelegnen offnen Arcaden an der Ostseite her, (im Grundriss Taf. 2 d. e.) zu denen man von der Strasse aufsteigt, und die zu den an die Kreuzarme verlegten Eingängen der Kirche führen.

Die Kirche hat einen modernen Glockenthurm an der Stelle des 1637 eingestürzten alten, den zwei kleinere flankieren, an der Westseite; die Wendeltreppen am Westende führen zu ihnen empor. Durch die anstossende Halle gelangt man in den Kreuzgang (2. f), an welchem ehedem die Wohnungen der Nonnen gelegen waren, die nun mit ihren Bewohnerinnen verschwunden sind. Dieser Kreuzgang gehört zu den schönsten derartigen Anlagen. Seine Oeffnungen nach dem Garten, den er umschliesst, haben abwechselnd drei und vier Arcaden; ihre Säulen zeichnen sich durch feingeformte attische Basen, mannichfaltige, vornehmlich von romanischem Blattwerk bedeckte Würfelcapitäle, byzantinische Capitälaufsätze (S. Taf. 1. rechts) und eine sehr genaue Ausführung der Ornamente aus. Das Ganze trägt das Gepräge vom Anfang des 12. Jahrhunderts.

Derselben Zeit dürften die aus Eichenholz geschnitzten Thürflügel am nördlichen Eingang und der Grabstein der Plectrudis an der Aussenseite des Ostchors entstammen. Eine Anzahl andrer Grabsteine im Innern tragen die Merkmale eines höhern Alters. Im Winkel zwischen dem Ost- und Südende steht eine kleine, der Familie Hardenrath gehörige Capelle, in welcher sich ältere Glasgemälde und ein Altarbild von dem Meister der Lyversbergischen Passion befinden. Andre werthvolle Glasgemälde aus dem 16. Jahrh. sieht man im Innern der Kirche. In der Capelle Schwarz von Hirsch steht ein Taufbecken von 1514. Das ganze Innere ist 1818 mit einer graulichen Oelfarbe angestrichen worden.

DER DOM UND DIE LIEBFRAUENKIRCHE ZU TRIER. *

Text von E. Förster.

Unter den geschichtlich merkwürdigen kirchlichen Baudenkmalen Deutschlands nimmt der Dom von Trier die erste Stelle ein. Kein anderes diesseit der Alpen reicht mit sichtbaren Ueberresten in die Zeit der ersten Verbreitung des Christenthumes hinauf, in das vierte Jahrhundert, und nur an wenig andern lassen sich wie hier alle Bauperioden bis in das achtzehnte Jahrhundert herab verfolgen.

Im Allgemeinen unterscheiden wir in seiner Baugeschichte sechs Hauptperioden: die Gründung unter den Römern mit einer Erneuerung im 6. Jahrhundert; die Erweiterung durch Bischof Poppo im 11. Jahrhundert; der Neubau des Ostchors und die Ueberwölbung der Schiffe im 12. und 13. Jahrhundert; die Erbauung des Kreuzgangs und der Liebfrauenkirche im 13. Jahrhundert; die Erhöhung der östlichen Thürme und einige Anbauten im 15. Jahrhundert; und die Anlage der Schatzkammer im 18. Jahrhundert. Geschichte.

Eine Uebersicht dieser verschiedenen Bauanlagen gewähren die Grundrisse der gesammten Baugruppe auf Tafel 1; den Charakter des römischen Baues und der Popposchen Erweiterung veranschaulicht Tafel 2; die Liebfrauenkirche Tafel 3.

Der römische Bau ist nach alten Ueberlieferungen (Gesta Trevirorum XXXI) von der Kaiserin Helena, der Mutter Constantins des Grossen, aufgeführt und vom Bischof Agritius im Jahre 328 dem heiligen Petrus geweiht worden. Dieser Bau, dessen Begrenzung und Ueberreste, sowie seine unzweifelhaft römische Herkunft die gewissenhaften und fleissigen Forschungen von C. W. Schmidt (im u. a. Werke) dargethan haben, war im Wesentlichen, wie aus dem Plan A auf Tafel 2 ersichtlich, eine Basilica, nach dem Muster der römisch-christlichen, nur mit quadratischem statt oblongem Grundplan, für welche allerdings ziemlich beispiellose Eigenthümlichkeit der Grund (wenn nicht in örtlichen Verhältnissen) vielleicht Der römische Bau 328.

* Für die Abbildungen wurde benutzt: Chr. Wilh. Schmidt, Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier etc. 1839 II. Auch hat die gründliche, archäologisch-architektonische und geschichtliche Abhandlung desselben Verfassers über den Dom uns zum Führer gedient.

in einer Vorliebe für das s. g. Constantinische oder griechische Kreuz zu suchen ist, das wohl vom Quadrat, nicht aber vom Oblongum beschlossen wird. Diess Quadrat ist im Lichten 121′ 8″ (aussen 132′ 8″) lang und breit; es ruht auf starken Fundamenten; die Mauern haben eine Stärke von 4′ 9″ bis 5′ 6″. Vier Eingänge an der West- und einer an der Südseite führten in das Innere. Vier Granitsäulen von etwa 46′ Höhe waren in der Mitte des quadratischen Raumes in einer Entfernung von 58′ von Axe zu Axe und von 29′ zu den Umfassungsmauern in ein Quadrat gestellt und trugen halbkreisförmige Gurtbogen, die von Säule zu Säule und von den Säulen zu den Umfassungsmauern und den entsprechenden Pilastern geschlagen worden. Der quadratische Raum war demnach in ein Langschiff mit zwei halb so breiten Seitenschiffen und in drei Quergänge von denselben Verhältnissen getheilt. Die Bogen, deren vier auf jeder Säule zusammentrafen, trugen Mauern über sich, zur Unterstützung einer flachen Decke. Die Höhe vom Fuss bis zur Decke betrug etwa 80 F. Die Form der Säulen lässt sich jetzt nicht mehr mit unumstösslicher Gewissheit angeben, da sie bei der Restauration im 11. Jahrhundert verschwunden sind; aber aus den noch vorhandenen Pilastercapitälen (Tafel 2. Durchschnitt D ober n) sieht man, dass ihre Capitäle römisch-korinthischer Ordnung gewesen. Von Stärke und Material haben einzelne vorhandene Fragmente Zeugniss gegeben. An der Ostseite lag die halbkreisrunde Absis; an jeder der drei übrigen Seiten gab es in zwei Reihen übereinander acht 20′ hohe und 13′ breite Rundbogenfenster. Unter der Absis (Durchschnitt D, s) lag die jetzt verschüttete Krypta und erstreckte sich in der Breite des Mittelschiffs bis über das erste Säulenpaar. *

Der Bau des Erzbischofs Poppo 1040.

Wenige Reparaturen und kleine Aenderungen, namentlich unter Bischof Nicetius (532—563) abgerechnet, behielt der Dom seine ursprüngliche Gestalt und Beschaffenheit bis auf die Zeit des Erzbischofs Poppo († 1047). Damals brach eine der vier grossen Granitsäulen zusammen, was den Erzbischof veranlasste, an der Stelle der gestürzten Säule einen starken Pfeiler aufzuführen und die andern drei Säulen in gleicher Weise zu ummauern (s. Taf. 2. Plan C, r); auch unterfing er die Bogen zwischen den Säulen. Weiter liess er und sein Nachfolger Udo unmittelbar nach ihm die Westseite abbrechen und den Dom da hinaus um ein Drittheil verlängern, eine Krypta anlegen und einen Chor darüber, der dem h. Nicolaus geweiht wurde. Die Kirche erhielt dadurch eine länglicht viereckte Gestalt mit Beibehaltung aber der Eintheilung des römischen Baues nach abwechselnd breiten und schmalen Quergängen und mit zwei Chören, im Osten und im Westen, wie diess

* Man hat Zweifel erhoben, ob das Gebäude ursprünglich zur Kirche bestimmt, und nicht vielmehr eine profane Basilica gewesen sei? Die Aufdeckung einer wirklichen römischen Gerichtshalle in Trier hat wohl diese Zweifel grossentheils beseitigt. Auch die Nachricht der Gest. Trevirorum, dass es der Palast der Helena gewesen, welcher zur Kirche des heiligen Petrus geweiht werden, fällt vor der gründlich kirchlichen Anlage des Gebäudes und neben der Auffindung des wirklichen kaiserlichen Palastes zu Boden. Dass Schmidt die Krypta des römischen Baues, die erst bei der Beerdigung des Bischofs Hommer 1836 entdeckt worden, nicht unterzubringen weiss, lässt sich nur daraus erklären, dass man die eigentliche Bedeutung der Krypta, als der Wurzel des ganzen kirchlichen Gebäudes, noch immer übersieht.

alles Taf. 2 Grundriss c zu sehen ist. * Hier bezeichnet n o den römischen Bau mit den ummantelten Säulen, n p aber den Bau des Poppo. Unter p befindet sich die Krypta E, die auf vier Säulen mit einfachen Würfelcapitälen wohlgefügte Kreuzgewölbe trägt.

Deutlicher noch veranschaulicht den ganzen Bau mit der Krypta v der Längendurchschnitt D. Die Eingänge wurden an die Westfront, sowie an die Nord- und Südseite (C bei q) verlegt. Zugleich fand eine Erhöhung der Umfassungsmauern (von x, der alten Balkenlage, bis w) statt und in die Mauer des Mittelschiffs wurden über den schmaleren Bogen zur Erleichterung der Mauermasse unter einem gemeinschaftlichen Rahmen kleine Galeriebögen mit Zwergsäulen eingesetzt (t). Diese Anordnung wiederholte sich auch an den Bogen der Seitenschiffe (Grundriss G α) und ebenso in derselben Höhe an der Aussenseite (G β), was sich an dem Aufriss (Taf. 2. H) der Westseite deutlich zeigt, wo nur ein Bogen mit drei Galerieöffnungen in gleicher Höhe mit den innern vier, dafür aber eine zweite Reihe mit vier Lichtöffnungen darunter, angebracht ist (F γ). Neben den Treppenthürmen δ befinden sich in den Pfeilern kleine Gemächer ε, wohl nur zur Ersparung von Mauermasse angelegt.

Man kann dem Bau des Poppo, wie ernst und schwerfällig er sich in seiner Westfront (Taf. 2. H) darstellt, doch Schönheit und selbst einen gewissen Reichthum nicht absprechen. Die starken, quadratischen Thürme mit der halbkreisrunden Absis und den runden Eckthürmen bilden einen mächtigen Baukörper, an welchem Licht und Schatten in grossen Massen neben einander wirken, während durch Fenster und Galerien und durch Lisenen mit Bogenfriesen, wie sie aber die Nord- und Südseite nicht haben, ein feineres Spiel der Lichtbrechung bewirkt wird.

Das Mauerwerk des Popposchen Baues unterscheidet sich nur wenig von dem römischen, so dass man es lange Zeit für römisch gehalten hat. Bei beiden wechseln Schichten von 16 bis 21 ½″ langen und breiten, 1 ½ bis 2 ½ dicken festen, braunrothen Backsteinen mit ¼ Cubikfuss grossen Kalk- oder Sandsteinen; dicke, gleichmässige Mörtellagen machen die Verbindung. Selbst das römische Emplecton, d. i. Mauerwerk von Bruchsteinen, Ziegelstückchen und vielem Mörtel, innerhalb einer Backstein-Schale nebst Verbindungen von Backsteinlagen hat (nur ohne die Ziegelstückchen) der Popposche Bau. Die römischen Fenster- und Thürbogen sind zweifach, die Gurtbogen im Innern dreifach und haben eine flache Backsteinlage zwischen sich, die dem spätern Mauerwerk fehlt; auch bestehen die Bogen des Popposchen Baues aus abwechselnden Sand- und Backsteinen, wie an der Westfront Tafel 2 zu sehen ist.

Das Ornament spielt im Bau Poppo's noch eine sehr untergeordnete Rolle; wo die Capitäle über die einfache Würfelform hinausgehen, wie an den Zwergsäulen der Westfront,

* Man hat sich über die Anlage eines zweiten Chors in allerlei Vermuthungen erschöpft. Ich glaube sie hat ihren Grund einfach in der Anlage einer zweiten Krypta, und diese den ihren in der Erwerbung eines heiligen Leichnams oder einer gleich werthvollen Reliquie, für die man eine eigne Kirche nicht bauen konnte oder wollte.

tauchen unbestimmte Erinnerungen an das römisch-korinthische Capitäl auf; die Profile der Basen, Deckplatten und Gesimse sind wenig bewegt und nicht sehr ausdrucksvoll.

Der Bau Hillins u. Johanns I. 1152—1212.

Bereits im 12. Jahrhundert erfuhr der Dom eine neue Erweiterung und zwar nach Osten durch Erzbischof Hillin (1152 bis 1169) und seinen Nachfolger Johann I. (1190 bis 1212). Die alte (römische) Absis wurde abgebrochen, die Krypta verschüttet, darüber ein neuer Quergang von der Breite des Mittelschiffs gebaut und über denselben hinaus ein neues Chor nach den fünf Seiten eines regelmässigen Zehnecks angelegt (siehe Tafel 1 den Grundriss). Auch zwei neue Thürme in den Winkeln zwischen Chor und Seitenschiffen wurden hinzugefügt.

Dieser Bau zeigt eine merkliche Umwandlung der Bau- und Verzierungsweise. Schon der eckige Chorabschluss, in Verbindung mit einem Sternengewölbe und Gewölbrippen war eine folgenreiche Neuerung. Demgemäss musste das Äussere ein ganz verändertes Aussehn gewinnen.* Statt der drei Stockwerke des Westchors hat der östliche deren fünf, und zwar möglichst ungleiche; statt der glatten nur durch die Lisenen unterbrochenen Rundung die scharfgeschiedenen Flächen des Polygons. Als Widerlager gegen die Gewölbrippen steigen aussen Strebepfeiler empor, die sich von unten nach oben in bestimmten Absätzen verjüngen und in den beiden obern Stockwerken in je zwei Zwergsäulenbündel übereinander endigen. Die Fensterleibungen sind mit Säulchen und dazu gehörigen Bogen ausgesetzt und haben ein durch Hohlkehlen, Platten und Rundstäbe sehr belebtes Profil. Am zweitobersten Stockwerk zieht sich ein Fries von kleinen viereckten Casetten hin; das oberste Stockwerk ist eine Arcaden-Galerie mit gekuppelten und ins Kreuz gestellten Zwergsäulen, zwei Bogen immer durch einen dritten vereinigt. Die Strebepfeiler der beiden zu Seiten des Chors aufgeführten Thürme sind an den obern Kanten mit kleinen Halbsäulen abgefasst. Die Gesimse, theilweis mit Blattwerk bedeckt und wellenförmig profiliert, werden von kleinen Consolen getragen.

Die Krypta (Tafel 1. K) ist durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe getheilt, denen sich noch in Norden und Süden zwei Capellen anschliessen. An die Stelle aber einfacher Säulen sind hier Säulenbündel von übers Kreuz gestellten Säulen getreten, die die scharfkantigen Kreuzgewölbe tragen und deren kelchförmige Capitäle romanisches Blattwerk mit aufgerollten Blattspitzen und Perlen- oder Diamantenschnüre auf den Blattrippen haben. Der Querdurchschnitt der Rippen am Sterngewölbe des Chors zeigt nicht die gewöhnliche kreisrunde, sondern eine spitzbogige Form, die den Übergang zu der gothischen birnenartigen bildet. Ringe sind in unbestimmten Entfernungen und ohne allen constructiven Grund, immer drei neben einander um die Rippen gelegt. Die Fenster (die später erhöht worden) waren mit Archivolten überspannt, davon noch Reste übrig sind. Sie sind mit kleinen Halbkugeln besetzt und sitzen auf gekuppelten, von kleinen Consolen getragenen Säulen auf und haben ein kleines Säulchen zwischen sich, das nach der entsprechenden Gewölbrippe aufsteigt und ihr zum Träger dient.

* Ein Theil dieses Baues ist durch einen spätern Anbau verdeckt.

Wichtig ist dieser Theil des Domes von Trier für die mittelalterliche Baugeschichte durch die eigenthümliche Weise des Übergangs vom romanischen Styl zum gothischen. Wohl sind die Bogen (an den äussern Galerien) fast ohne Ausnahme halbkreisrund, Gesimse, Säulenfüsse und Deckplatten der Capitäle sind aus den Gliedern des attischen Säulenfusses zusammengesetzt; aber die Hohlkehlen und Rundstäbe haben nicht mehr die gedrückte, halbelliptische Form wie früher; die Capitälform entfernt sich mehr von der traditionellen, antiken, an die Stelle des Würfels tritt das Kelchprofil; doch herrscht überall noch das romanische Blattwerk vor.

Bis zur Zeit dieses Baues hatte der Dom noch flache Überdeckung. Unmittelbar daran reihte sich unter Bischof Johann (1196 bis 1212) die Überwölbung mit spitzbogigen Gewölben, deren Rippen gleich den Rippen des Sterngewölbes im östlichen Chor auf kleinen, von Consolen gehaltenen, Halbsäulen aufsitzen, die an den Hauptpfeilern bis ungefähr auf deren ursprüngliche (römische) Höhe herabreichen. Über der ältesten (verschütteten) Krypta wurde eine hohe Chorumfriedung aufgeführt, deren Arcaden-Nischen Heiligen Gestalten in Relief einnehmen.

Hiemit hatten vorläufig die Neuerungen, durch welche das Aussehn des Domes wesentlich verändert worden, ihr Ziel erreicht. Die nächstfolgende Bauthätigkeit war auf bedeutende Nebenbauten gerichtet.

Um diese, den Kreuzgang mit seinen Umgebungen und die Liebfrauenkirche, klar zu übersehen, nehme man den Plan der Grundrisse Tafel 2 zur Hand.

Um den Klostergarten S zieht sich der Kreuzgang im Rechteck mit seinen offnen Arcaden, und der Capelle R an der Westseite. In Osten befinden sich Gemächer N und O von ungewisser Bestimmung, aber architektonisch ausgezeichnet durch Wölbungen, Säulen und Pfeiler. Der Raum P diente und dient noch als Keller. Die mit M bezeichneten Gewölbe an der Nordostseite stammen noch aus der Zeit des Erzbischofs Poppo, die Sakristei Z an der Westseite aus dem 16. Jahrhundert. B bezeichnet den Grundriss der höchst merkwürdigen Liebfrauenkirche aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. U V W X sind Gänge und Gewölbe aus der Zeit des Kreuzganges, über denen nachmals die bischöfliche Residenz aufgeführt worden; bei T ist die Verbindung zwischen Dom und Liebfrauenkirche.

Kreuzgang um 1200.

Über die Baugeschichte des Kreuzgangs fehlen alle Zeitangaben; seine Bauformen, eine Nebeneinanderstellung und Mischung von romanischen und gothischen, weisen ihm seine Stelle im Anfang des 13. Jahrhunderts an. Seine Gewölbe sind spitzbogig und werden von Strebepfeilern gehalten, die schon Ansätze der gothischen Fialen zeigen. Zwischen diesen stehen die Arcaden der Lichtöffnungen, rundbogig mit mehr romanischen als germanischen Profilierungen und höchst eigenthümlicher Eintheilung, indem von drei kleinen auf Pfeiler gestützten Bogen der mittlere der niederste ist, die beiden zur Seite aber maurisch überhöht sind, und der Raum zwischen ihren Bogen von einer theilweis schon spitzbogigen Fensterrose eingenommen wird. Das Laub der Capitäle, die Profile der Ge-

wölbrippen, die Basen der Pfeiler sind fast ohne Ausnahme im ältern gothischen Style, oder in einem Mischstyle zwischen gothisch und romanisch ausgeführt.

Merkwürdig ist die Capelle R an der Westseite. Die weiten spitzbogigen Kreuzgewölbe werden von dicken, kurzen, runden Säulen getragen; die Altarnische an der Ostseite steht nur durch eine Thüröffnung mit der Capelle in Verbindung; der gegenüber an der Westwand steht ein steinerner Stuhl, der Krommelstuhl genannt, weil von ihm aus den Ordensgeistlichen die Kirchenstrafen dictiert wurden. Die Lichtöffnungen gleichen denen des Kreuzganges, nur haben sie Spitzbogen. Über der Capelle ist ein Saal, gleich gross und in gleicher Weise construiert, durch ein Fenster mit der Chornische in Verbindung, deren Gewölbe über dasselbe hinaufgeht. Es ist diess eine Einrichtung, nach welcher Personen in einem abgeschlossenen Raum über oder unter dem Ort der gottesdienstlichen Handlung vorm Altar an dieser unmittelbar theilnehmen konnten. Wir werden diese Anordnung s. g. Doppelcapellen bei andern, noch augenfälligeren Beispielen weiter besprechen.

An der Südseite des Kreuzganges, gegenüber der dritten Arcade, befindet sich eine zugemauerte Thür. Sie führte ehedem in das sehr geräumige Refectorium und in die von Bischof Johann I. erbaute, prächtige, mit Wandgemälden geschmückte St. Stephans-Capelle, welche sammt dem Refectorium der Erzbischof Carl Mannay (1802—1816) zur Vergrösserung seines Gartens hat abbrechen lassen.

14. u. 15. Jahrh. Im 14. Jahrhundert ist nichts am Dombau geschehen; aus dem 15. Jahrhundert stammt die Sakristei S, die Einrichtung und Überwölbung der Capelle Y; auch sind um diese Zeit die beiden östlichen Thürme erhöht worden.

Schatzkammer 1676—1711. Zwischen 1676 und 1711 liess Bischof Hugo von Orsbeck an der Ostseite die Schatzkammer I im ausschweifenden Geschmack seiner Zeit anbauen. Die Bestimmung der Räume dieses Gebäudes ist nicht ganz klar. Die eigentliche Schatzkammer liegt in gleicher Höhe mit der Erhöhung des hohen Chors; darunter befindet sich ein gewölbter Raum mit vier Säulen, und unter diesem ein zweiter ähnlicher, tiefer gelegen als die anstossende Krypta.

Modernisierung 1717. Nach einer Feuersbrunst im J. 1717 liess Erzbischof Franz Ludwig mancherlei Veränderungen bei der Wiederherstellung vornehmen. Er setzte den östlichen Thürmen noch ein Stockwerk und Helme auf, trug die Seitenmauern des Doms ab und sprengte grosse Bogen über die Gewölbe der Abseiten; über diesen Bogen liess er Mauern mit hohen Fenstern aufführen, erhöhte auch die Fenster des Chors und vermehrte die der Seitenschiffe; er bildete die Form des Kreuzschiffes aus, indem er die Scheidewände des Mittelschiffs über dem östlichen Quergang abbrach, setzte aber moderne, formlose Fenster an die Stelle der alten, romanischen, die zu drei gruppiert waren. Kleinere Veränderungen, an Thüren, Fenstern etc. kann man auf dem Plan (Taf. 2) an der bezeichnenden Schraffierung erkennen.

Grabmäler. Von 26 bischöflichen Grabstätten, die sich im Dome befinden, sind nur noch 14 bezeichnet. Die beiden schönsten und interessantesten sind ohne Bezeichnung und keine Nachricht gibt über ihre besondere Bestimmung Aufschluss. Sie stehen an der Mauer des südlichen Seitenschiffs zu beiden Seiten der Thüre, die in die Sakristei (Z) führt. Das

kleinere, ein reich mit Blattwerk und Thieren verzierter Bogen, mit einer Giebelspitze über sich, auf zwei ziemlich plumpen, aber korinthisierenden, von der Wand abstehenden Säulen ruhend, welche zwei Löwen tragen, gehört dem Styl nach ins 12. Jahrhundert und könnte den Erzbischof Albero bergen, der 1151 starb. Das zweite Grabmal, viel zierlicher und leichter, drei Bogen mit feinen, schlanken Dreiviertels-Säulen, auf denen kleinere Säulen stehen und ein horizontales Gesims tragen, scheint später, doch gleichfalls noch im 12. Jahrhundert entstanden zu sein, da seine Verzierungen denen des Speirer Domes dieser Zeit sehr gleich kommen, und könnte über dem Grabe Hillins (gest. 1169) oder Arnolds I. (gest. 1183) sein, deren beider Ruheplätze unbekannt sind.

Noch ist der oben genannten hohen, sehr eigenthümlichen Chorschranken, die den östlichen Chor abschliessen, näher zu gedenken. Sie haben auf beiden Seiten zwei Bogenstellungen in Relief übereinander, deren zierliche Säulchen und Profile auf die Übergangszeit aus dem Romanischen ins Gothische zu Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts weisen. Aehnliche Schrankenwände befinden sich auch am Ostende der Seitenschiffe, nur sind die Bogenstellungen zu Nischen vertieft, in denen Apostel und andere Heiligengestalten, in ziemlich hohem Relief ausgeführt, stehen, Werke übrigens von sehr geringem Kunstwerth, unmotiviert, steif, und roh gearbeitet. Chorschranken.

Eng verbunden mit dem Dom ist

DIE LIEBFRAUENKIRCHE

deren Grundriss auf Taf. 2. B, und deren westlicher Aufriss auf Taf. 3 abgebildet ist. Der Grundplan ist ein griechisches Kreuz, dessen östlicher Theil zum Chor verlängert worden, und das an allen Enden einen polygonen Abschluss hat. Die Umfassungsmauern folgen indess nicht der Form des Kreuzes, sondern indem sie von Kreuzende zu Kreuzende die zwischenliegenden Winkel mit je zwei polygonen Vorlagen abschliessen, geben sie dem ganzen Gebäude den Charakter einer Rotunde, deren Umkreis ausgebogt erscheint. Dieses Werk von so hocheigenthümlicher Anlage, dass die Baugeschichte ein zweites ähnliches ihm an die Seite zu setzen nicht weiss, ist auch in Betreff der Ausführung eines der wichtigsten geschichtlichen Baudenkmale, indem hier zum erstenmale in Deutschland der gothische Styl in ausgezeichneter Durchführung angewendet worden. Zwar ist uns weder der Erbauer noch das Jahr der Erbauung urkundlich verbrieft; C. W. Schmidt * nennt Erzbischof Theodorich und das Jahr 1227 ohne seine Quelle anzugeben. Wir haben aber einen Anhaltpunkt für die Zeit der ungefähren Beendigung, wenigstens des vorgerückten Baues, in einer Urkunde des Erzbischofs Conrad von Hochsteden vom J. 1243, worin es heisst: „Da die Kirche der h. Jungfrau Maria zu Trier, welche das Haupt, die Mutter und die Vorsteherin aller Kirchen in der Trierschen Provinz ist, aus zu grossem Alter durch sich selbst zusammengestürzt ist, und hierauf angefangen wurde, von Neuem eine in schönem Liebfrauenkirche 1227 bis nach 1243.

* Baudenkmale in Trier etc. I. p. 13.

und grossartigem Style gebaut zu werden, so befehlen wir, dass, da die eignen Mittel nicht hinreichen, die ankommenden Abgeordneten von Trier, um Geldbeiträge zu sammeln, gütig aufgenommen werden.“ Diese Urkunde deutet ersichtlich nicht auf einen eben, oder kürzlich, sondern auf einen längst begonnenen Bau, was in Bezug auf die Geschichte des Baustyls von Wichtigkeit ist.

Die eigenthümliche Gestalt der Kirche tritt uns vornehmlich an der Westseite entgegen (Taf. 3); nur ist in der Wirklichkeit ihre Ansicht durch die daran vorübergehende, sehr enge Strasse erschwert. Auffallend ist hier die Verbindung des romanischen und des gothischen Styles, indem alle Fenster nach dem Prinzip der Gothik construiert sind, während das Portal und — merkwürdiger Weise auch die obern Fenster des Thurmes noch romanische Anlage haben. Aber auch nur Anlage; denn in den einzelnen Formen und Profilierungen ist die Ueberlieferung verlassen und die Verzierungen, namentlich die Blätter der Capitäle sind Naturnachbildungen in gothischer Weise. Dünne Rundbogen überspannen die Spitzbogenfenster des Thurmes, die Treppenthürmchen sind rund, die Strebepfeiler glatt, ohne alle Andeutung von Masswerk und Fialen.

Bedeutungsvoll durch ihre Form wie durch ihren Inhalt sind die Bildwerke, an der Westseite sowohl, als an den andern Eingängen, deren im Ganzen drei in das Innere des Domes führen; nehmlich dem westlichen gegenüber ein gleichfalls reich ausgestatteter an der Ostseite vom Kreuzgang her, und ein dritter, der durch das, jetzt als Sakristei benutzte, ehemalige „Paradieschen“ den Dom mit der Marienkirche verbindet.

Überraschend ist der Anblick des Innern, wo der gothische Styl in Bogen und Gewölben, Profilen und Ornamenten mit grosser Folgerichtigkeit durchgeführt ist, nur dass neben den grossen Säulenbündeln (Pfeilern) auch runde Säulen angewendet sind. Über der Kreuzung ist ein viereckter Thurm aufgeführt, der als Laterne dient. Die Mannichfaltigkeit der perspectivischen Ansichten wird durch die Nischen in den Kreuzwinkeln beträchtlich gesteigert. Diese bilden (im Äussern drei) im Innern vier Seiten eines Achtecks, während die Chornische ein halbes Zehneck ist. Der Bau wird dadurch noch eigenthümlicher, dass der Grundplan der Rotunde, der das untere Stockwerk charakterisiert, im obern gänzlich verlassen wird und dass hier die Kreuzform ganz rein und bestimmt hervortritt.

Die Kirche ist im Lichten 155 rh. F. lang und 120 F. 8 Z. breit (aussen 174′ 9″ zu 143′) und (vom ursprünglichen Boden bis über das Dachgesims des Thurmes) 137 F. 2 Z. (das Schiff 82 F.) hoch. Um mit Leichtigkeit zu allen Theilen des Gebäudes kommen zu können sind unter den Fenstern ringsherum schmale Gänge angebracht, zu denen die Treppenthürmchen führen.

Wir besitzen demnach in der Baugruppe des Trierer Domes ein anschauliches Beispiel der allmählichen Entwickelung christlicher Kirchenbaukunst in Deutschland vom vierten bis ins zehnte Jahrhundert, und ihres Verfalls im siebzehnten und achtzehnten.

DAS MÜNSTER IN BASEL.

Text von E. Förster. *)

Wenige Baudenkmale von Bedeutung in Deutschland bieten der Forschung und Betrachtung so geringe geschichtliche Anhaltpunkte dar, als das Münster zu Basel. Wir wissen nur, dass die Einweihung desselben am 14. Oct. 1019 mit grossem Gepränge durch Adalbert, Bischof von Basel, erfolgte in Gegenwart des Kaisers Heinrich und etlicher Fürsten und benachbarten Bischöfe, namentlich des Erzbischofs Poppo von Trier, der Bischöfe Barnarius von Strassburg, Rodoardus von Constanz, Hugo von Genf und des Bischofs von Lausanne, sowie des Vorstehers der kaiserlichen Capelle. **) Geschichte.

Von da an fehlen uns alle Nachrichten über die weitern Schicksale des Münsters bis zum Jahre 1356, in welchem der grösste Theil der Gewölbe, die beiden Thürme, die (voraussetzlich bestandene) Kuppel über der Kreuzung, und die obere Umfassungsmauer des Chors bei einem fürchterlichen Erdbeben einstürzten. Unter Bischof Senno wurde sodann binnen neun Jahren die Kirche wieder hergestellt, darauf der nördliche Thurm aufgebaut und 1487—1501 der südliche. Das ist die Summa der historischen Angaben über das Münster. Dazu kommt die durch Sage, Kunst und ältere Inschriften überlieferte Nachricht von der unmittelbaren Betheiligung Kaiser Heinrichs beim Bau, und eine unbestimmte Kunde von einem Brande im Jahre 1257.

Die Kirche aber weist mit ihrem Hauptbau auf ein höheres Alter, als auf das 14. Jahrhundert; doch auf nichts, das mit Sicherheit in die Zeit Kaiser Heinrichs II. zu setzen wäre. Wir sind demnach für die Zeitbestimmungen der einzelnen verschiedenen Bautheile auf Schlüsse aus der allgemeinen Baugeschichte angewiesen.

Der (sehr verkleinerte) Grundplan auf Taf. 1. zeigt uns (die kleinen Anbauten abgerechnet) einen Kirchenbau von fünf Schiffen, mit einem Querschiff, zwei in die Umfassungsmauer eingeschlossenen Thürmen in Westen, und einem aus dem halben Zehneck construierten Chor in Osten. Auf den ersten Blick sieht man hier eine Verbindung ungleichartiger Bestandtheile. Formen und Verhältnisse passen nicht zusammen; das Hauptschiff (115 ′ br.) ist zur Länge der ganzen Kirche (212 ′ l.) zu breit, und tritt in ganz unberechtigter Weise über das Querschiff vor; der polygone Chorabschluss passt nicht zu dem einfachen Querschiff und seine Umfassungsmauern gehen der Pfeilerstellung des hohen Chors nicht parallel. Bei näherer Betrachtung findet man sodann als den Kern des Gebäudes eine dreischiffige Kirche (an welche das nördliche und südliche äusserste Seitenschiff angesetzt worden), somit die Thürme als die Ecken der Westfront, den Querbau (natürlich mit Beschreibung. Gesammtanlage.

*) Für die Abbildungen ist zum Theil das bekannte Werk Gailhabaud's, jedoch mit Berichtigungen von dem Architekten Guise, theils das Werk: Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel, Basel 1842, benutzt worden.

**) Zwar findet sich diese Nachricht nur in einem alten Basler Chronisten Urstisius; allein ihre Ausführlichkeit und Bestimmtheit verbürgt ihre archivalische Begründung.

Ausschluss des nördlichen Anbaus) in richtigem Verhältniss über die (ursprünglichen äussern) Seitenschiffe vortretend und in der Pfeilerstellung des hohen Chors noch den Rest des alten halbkreisrunden Chorabschlusses.

Aeusseres. Westfront. Von diesem Bau ist im Ganzen aussen, namentlich an der Westseite, wenig mehr zu sehen, als die allgemeine Anlage und Eintheilung, wie sie aus dem Grundriss ersichtlich ist. Am Aufbau selbst dürften nur die untern Theile der Thürme alt sein. Die anliegenden Hauptbautheile fallen dem Anschein nach in die Zeit theils unmittelbar nach dem grossen Erdbeben, theils später. — Die Vorderwand des Mittelschiffs besteht aus zwei Stockwerken, die aussen und innen durch Galerien getrennt sind. Im untern befindet sich das Hauptportal, eine Doppelthüre mit einem Fenster an der Stelle des Giebelfeldes, in vierfach gegliederter Laibung von zwei gleich hohen, thürenartigen Nischen zwischen Strebepfeilern flankiert, deren obere Hälfte zu Fenstern benutzt worden. In den Hohlkehlen der spitzbogigen Ueberdachung des Portals sitzen Propheten und musicierende und lobsingende Engel, zum Zeichen, dass ehedem im Giebelfeld eine Geburt Christi oder ein Weltgericht angebracht oder wenigstens beabsichtigt gewesen. Auf den Strebepfeilern zu Seiten der Nischen stehen vier Statuen, und zwar rechts die Verkündigung, links Kaiser Heinrich mit dem Modell der Kirche und Kaiserin Kunigunde. Diese Bildhauerarbeiten haben in Styl und Behandlung Aehnlichkeit mit denen in der Vorhalle des Freiburger Münsters, sind aber ungeschickt und selbst albern. Maria z. B. erscheint mit den Händen auf Brust und Magen, mit erhobenen Elnbogen und zurückgeworfenem Kopf in einer fast lächerlichen Entzückung, der Engel aber deutet mit lachend abgewandtem Kopf auf sie wie auf eine Närrin. Sie mögen ums Ende des 14. Jahrh. gemacht worden sein. Ueber den Baldachinen der vier Statuen zieht sich eine kurze Galerie hin, über welcher das Hauptfenster des Mittelschiffs (aber keine Rosette) angebracht ist dann folgt die grosse Galerie, die die ganze Façade umgibt, und über der Mittelschiffmauer ein hoher, reich verzierter Giebel mit einem spitzbogigen Fenster, dazu zwei stehenden Statuen unter Baldachinen (angeblich abermals Heinrich und Kunigunde) und einer sitzenden Madonna darüber. — Die Thürme beginnen vom Boden an ohne Abzeichen des gothischen Baustyls; der eine sogar mit einem romanischen Bogenfries nebst Lisenen im untern Stockwerk; die Statuen auf sehr charakterlosen Pilastern, S. Georg mit dem Drachen und St. Martin, der seinen Mantel zertheilt, sind ein ziemlich werthloses Geschenk des 15. Jahrhunderts. Der nördliche oder S. Georgsthurm hat die Auszeichnung einer reichern Ausstattung. Noch unter der grossen Galerie befinden sich vier (unerklärte) Königsstatuen an den vier Ecken; über der Galerie, von wo an die Thürme frei, aber noch im Quadrat und in der Stärke der untern Geschosse emporsteigen, und an der südöstlichen Ecke die Treppe angebracht ist, stehen an den andern drei Ecken die Statuen der h. drei Könige (mit Bezug auf die Madonna im Giebel). Das zweite Stockwerk dieser Thurmtheile ist an beiden wieder, und zwar in gleicher Höhe, mit einer Galerie bekrönt. Bei dem südlichen (oder St. Martins-) Thurme setzt nun das Viereck ins Achteck über, während der St. Georgsthurm noch ein viereck tes Stockwerk hat, über welchem dann erst diese Umwandlung geschieht. Die Ver-

schiedenheit, welche dadurch und durch die Art die schmalen Seiten mit Thürmchen, Treppen, Fenstern etc. zu besetzen, zwischen beiden Thürmen entsteht, wird einigermassen wieder ausgeglichen durch die beiden in reichem Masswerk durchbrochenen schlanken Pyramiden, welche beide Thürme in einer Höhe von 200 Fuss zu gleichmässigem Abschluss führen. Die Beendigung der Thürme fällt allem Anschein nach in das fünfzehnte Jahrhundert.

Die Seitenansichten des Münsters zeigen über dem Dach der angebauten äussern Seitenschiffe die dem frühern Bau angehörige Mittelschiffwand mit (halbverbauten) einfachen Rundbogenfenstern; ausserdem aber an der Nordseite des Querschiffs ein in vieler Beziehung sehr merkwürdiges Portal (das „St. Gallusportal"), das von zwei eigenthümlich gestalteten, ziemlich weit vortretenden Pfeilern eingefasst wird, deren Charakter aus der beiliegenden Abbildung eines Theils desselben (Seitenportal am Münster in Basel) wohl zu erkennen ist. In drei Absätzen verjüngt sich die Laibung mit je drei schlanken Säulen, über deren architravähnlichen Aufsatz drei entsprechende in Halbkreis gelegte Rundstäbe mit zwischenliegenden rechtwinklichten Archivolten den Eingang überdecken. Auch die eigentlichen Seitenpfosten der Thüre setzen sich nach oben fort und umschliessen im Halbkreis das Thürgiebelfeld. Die obern Winkel aber des Eingangs sind durch einen, nach oben wieder in die Senkrechte überschlagenden, Bogenansatz ausgefüllt. Das Eigenthümlichste ist der vordere Abschluss der Laibung, gebildet durch Pfeiler, die in grössere oder kleinere Nischen zersetzt und oben durch einen Architrav nebst Gesims und Zwischenmauer verbunden sind. Es ist nun nichts gespart, das Aussehen dieses Portals so reich zu machen als möglich. Nicht nur sind alle architektonischen Glieder aufs mannichfachste profiliert, abgefasst und ausgeschweift (selbst die Sockel), sondern auch (wie auf der Tafel zu sehen) über und über mit Blatt- und Bandwerk und Thiergestalten verziert. Die vielen Säulen, Säulchen und Halbsäulen vermehren sichtlich und absichtlich die Festlichkeit und Pracht und die eingefügten Reliefs machen obendrein in mannichfaltigen Darstellungen das Ganze zum Träger eines kirchlichen Gedankens. Im halbrunden Giebelfeld über der Thür sitzt Christus, auf einem Thronsessel, mit Kreuz und Evangelium; zu seiner Rechten steht Petrus und kniet ein Mann mit dem Modell der Pforte, also wohl der Donatar derselben; von der andern Seite bringen ein anderer Heiliger und ein Cherub eine Seele, die sie der Gnade Christi empfehlen. Auf dem Architrav darunter befinden sich die klugen und die thörichten Jungfrauen, zum Zeichen dass es sich hier um eine Andeutung des jüngsten Gerichts handle. Dies tritt noch weiter hervor, indem in der Füllung über den Bogen die Auferstehung der Todten zu sehen ist, während in den obersten Nischen der Seitenpfeiler zwei Engel des Weltgerichts sitzen. Darunter in zwei höhern Nischen stehen Johannes der Täufer und eine andre heilige Gestalt (vielleicht Maria); unter diesen in je drei kleinern Nischen sind verschiedene Werke der Barmherzigkeit dargestellt, gleichsam Stufen auf dem Gang ins Himmelreich. Zwischen den Säulen aber stehen, kenntlich an ihren Symbolen über sich, die vier Evangelisten. Nach der gewöhnlichen Annahme gehört dieses Portal zum Bau Heinrichs, also in den Anfang des elften Jahrhunderts. Im Angesichte aber der vielen

Seitenansichten.

St. Gallusportal.

beglaubigten Baudenkmale dieser und der nächstfolgenden Zeit, die wie der Bau des Erzb. Poppo am Trierer Dom, die ältern Theile der Dome von Speier, Worms und Mainz, die Abtei Limburg a. d. H. etc. (man vgl. die Abbildungen in unserm Werke!) bei aller Verschiedenheit in der Anlage und den Einzelheiten, doch eine grossartige Einfachheit als gemeinsamen Charakterzug haben, lässt diese Annahme sich nicht aufrecht erhalten. Die Zertheilung, ja Zerklüftung der Massen, die dünnen, schlanken, gewundenen und selbst in Rosettenform profilierten Säulen mit ihren Kelchcapitälen, die vielfältig durchbrochene Arbeit und die Ueppigkeit der Ornamentik überhaupt, deuten auf die Spätzeit des romanischen Baustyls; die Gesammtanordnung aber nebst den nichts weniger als vorzüglichen, oder auf der Höhe der deutschen Kunst schon zu Heinrichs Zeit stehenden vielmehr byzantinisch-barbarischen Sculpturen mit ihrer grossen Verwandtschaft zu gleichzeitigen Werken im nördlichen Italien (Verona, Modena etc.) auf einen Einfluss von dorther. Ob aber das Portal mit dem oben als älterer Bau bezeichneten Körper der Kirche gleichzeitig, oder ein spätrer Zusatz sei (wie der Donatar im Relief mit dem Modell desselben anzudeuten scheint), muss weiteren Forschungen überlassen bleiben.

Inneres. Im Innern der Kirche muss vor allem die eigenthümliche Bildung der Spitzbogen mit romanisch profilierten Archivolten über ganz romanischen Pfeilern zwischen Mittelschiff und innern Nebenschiffen auffallen, zumal da die Galerie darüber aus kleinen von Zwergsäulen getragenen und grossen Rundbogen überspannten Rundbogengruppen besteht, auch innen rundbogig überwölbt ist; wodurch am entschiedensten die Zeit des Uebergangsstyles sich kund gibt. Das Gewölbe des Mittelschiffs gehört dem 14. Jahrh. an. Die Kanzel ist ein nicht sehr classisches, aber fleissig und kunstreich gearbeitetes Werk von 1486. Weiter besteht die eigenthümliche Einrichtung, dass das Querschiff, vom Mittelschiff durch einen reichen Lettner getrennt, mit prachtvollen in Eichenholz geschnitzten Chorstühlen zu einer Art unterm Chor gemacht worden (in welchem 1431 — 1448 das grosse Concilium seine Sitzungen gehalten). Aus den Seitentheilen des Querschiffes steigt man zu dem das hohe Chor umgebenden Chorumgang auf, der davon durch vier Säulengruppen getrennt wird, die je aus sieben Säulen und einer Halbsäule bestehen, mit Capitälen, daran ziemlich wunderliche Reliefs, z. B. die Geschichte von Pyramus und Thisbe neben der Geschichte der ersten Aeltern etc., wahrzunehmen sind.

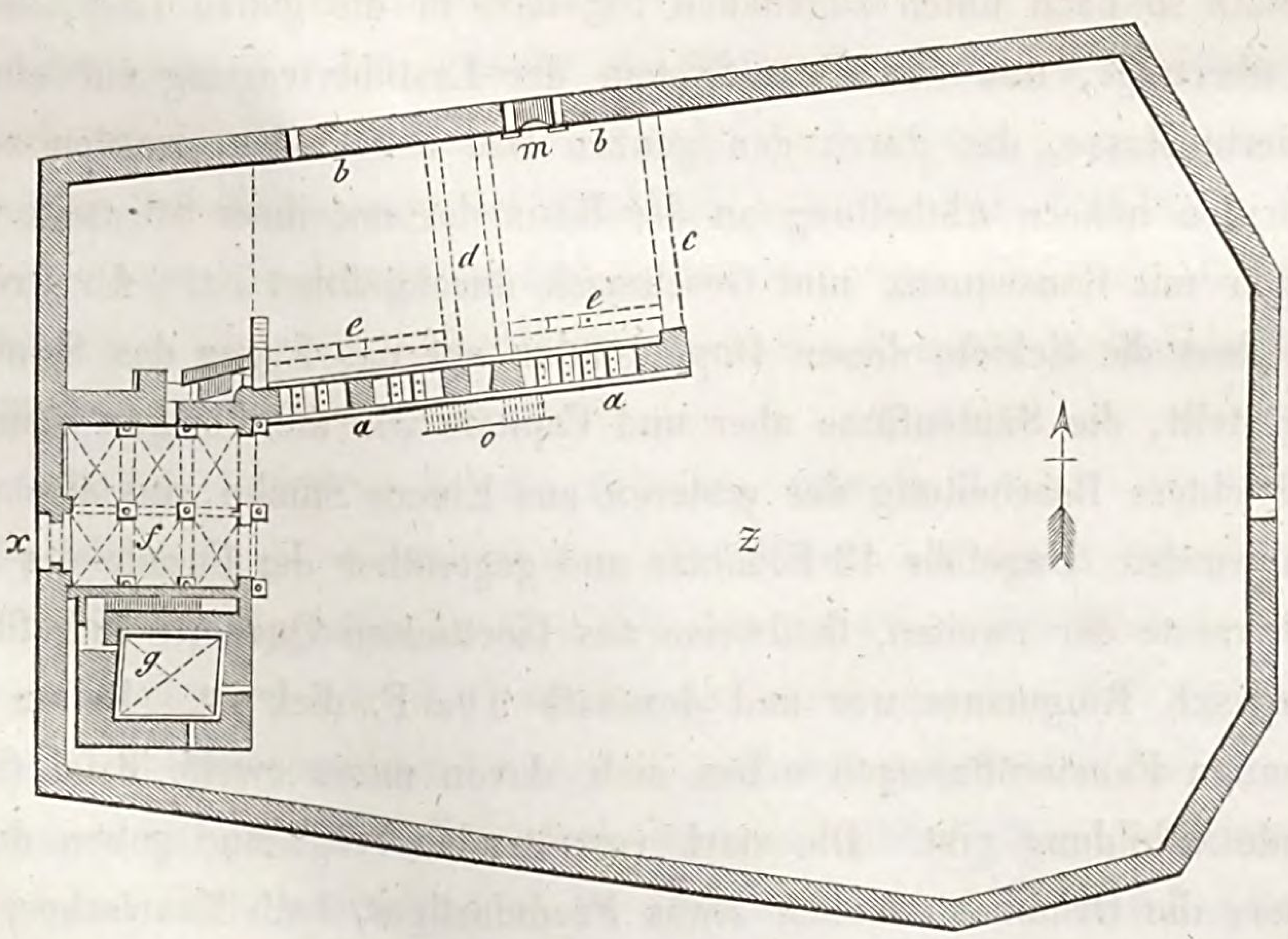
Auch ist zu beachten, dass die Stellung dieser Säulenbündel, die eine breite (s. g. Sänger-) Galerie tragen, Theile eines Achtecks beschreibt, während der Chorumgang ein halbes Zehneck ist, zum Zeichen, dass beide verschiedenen Bauperioden angehören. Dieser Umstand

Krypta. tritt noch deutlicher in der Krypta hervor, in welcher die äussern Mauern und Pfeiler sehr schwach, auch spitzbogig verbunden sind, während die Pfeiler unter den vier Säulenbündeln des Chors äusserst massenhaft sind und Tonnengewölbe tragen. In der Krypta befindet sich ein Relief, sechs Apostel, je zwei in einer Nische, offenbar ein blosses Fragment, eine Arbeit, die ich unbedenklich in Kaiser Heinrichs Zeit setze, ebenso wie die Reliefs aus der Geschichte der Märtyrer Vincentius und Laurentius an der Treppe, die vom Querschiff zum Chorumgang führt. Der sehr schöne Grabstein der Kaiserin Anna, Gemahlin Rudolphs von Habsburg, und ihres Söhnchens Manhardt ist eine Arbeit des 14. Jahrhunderts.

DAS SCHLOSS DES BARBAROSSA ZU GELNHAUSEN.*

Wem wäre nicht einmal, wenn er durch die kaiserliche Hofburg in Wien gegangen, oder durch die weiten Räume der königlichen Schlösser zu Berlin, Potsdam, München u. s. w., oder wenn er die grossen und prachtvollen Fürstenwohnungen zu Altenburg, Köthen, Lobenstein u. s. w. gesehen, die Frage aufgestiegen nach dem Wohnsitz jener erhabenen Herrscher, welche im Lauf von Jahrhunderten die ersten Träger der deutschen Kaiserkrone und die Lenker der Geschichte Europas waren? Und keine Hand zeigt uns eine Wohn- und Ruhestätte — ausser der letzten — des grossen Carl; verwischt ist die Stelle, wo die sächsischen Kaiser gewandelt und die fränkischen, und kein weltliches Prachtgebäude gibt uns Kunde vom hochgesteigerten Schönheitssinn der mächtigen Hohenstaufen.

Um so bedeutungsvoller sind die wenigen Ueberreste jener Burg zu Gelnhausen an der Kinzig im Kurfürstenthum Hessen, welche der Palast des Barbarossa genannt wird, und von deren Lage der hier folgende Situationsplan eine ungefähre Vorstellung gibt.



Die Haupteinfahrt zu dem Schloss liegt gegen Westen, bei x; sie führt durch eine gewölbte Halle (f) in den weiten Hofraum (z), von welchem aus man — das Gesicht gegen die Einfahrt — links bei g die Trümmer eines Thurmes, rechts bei a b diejenigen des

* Für die Abbildungen und für den Text wurden die „Denkmale der deutschen Baukunst von G. Moller, fortgesetzt von E. Gladbach, III. Th." benutzt.

Schlosses vor sich hat. An den östlichen und südlichen Mauern des Hofraumes fliesst ein Arm der Kinzig vorüber.

Das aus starken Sandsteinquadern aufgeführte Gemäuer bei a a, an welchem bei o noch die Spuren einer Freitreppe wahrzunehmen sind, ist auf unsrer ersten Tafel im Grund- und Aufriss besonders abgebildet. Die Fensteröffnungen und der Eingang zum ersten Stockwerk sind erhalten; das zweite Stockwerk ist auf unsrer Tafel nach E. Gladbachs offenbar glücklichen Ergänzungen in blossen Umrissen hinzugefügt. Die Eintheilung der Façade, mit zwei dreifachen Fensteröffnungen auf einer, mit einer fünffachen auf der andern Seite lässt auf die innere Einrichtung der Räume, namentlich auf einen grossen Saal hinter den fünf Fenstern schliessen. Die Mauer ist über 5 Fuss dick, die Säulen der Fensteröffnungen stehen gedoppelt, wie aus dem Grundriss ersichtlich ist; Verhältnisse und Profile zeigen deutlich ein feines, durchgebildetes, architektonisches Formgefühl, die Verzierungen aber an dem Eingang, an den Capitälen, wie an dem durchlaufenden Gesims, den reinsten Geschmack in der Richtung der der antiken Kunst nacheifernden romanischen Ornamentik und eine spielende, jedoch vom Gesetz einheitlicher Wirkung begrenzte, reizende Mannichfaltigkeit. Man betrachte nur die Proben davon bei b. c. d. e. auf unsrer zweiten Tafel! Aber ausser der reinen Zeichnung und dem Schwung der Linien verdient auch die Construction dieser architektonischen Glieder besondere Beachtung, wie sinnreich und schön der Würfelblock des Capitäls (bei e) mit der Rundung der Säule in Verbindung gebracht, wie gleicherweise der Abacus oder Capitälaufsatz so nach unten zugehauen ist, dass er die ganze Last, die er aufnimmt, auf die Säule überträgt, und wie diess System der Lastübertragung auf eine zur blossen Kraft concentrierte Masse, das durch den ganzen Bau festgehalten worden zu sein scheint, selbst in der dritten höhern Abtheilung an der Basis des mit ihrer Stirnseite weit vortretenden Fensterbogen mit Consequenz und Geschmack durchgeführt ist. Ausserdem ist es bemerkenswerth, dass die Schafte dieser Doppelsäulen auf das Lager des Sandsteins, daraus sie gehauen, gestellt, die Säulenfüsse aber und Capitäle wie die übrigen Steine gelegt sind, wodurch eine leichtere Bearbeitung der ersteren aus Einem Stücke und eine grössere Tragkraft gewonnen wurde. Ungefähr 43 F. hinter und gegenüber der Façade des Palastes stehen (bei b) die Ueberreste der zweiten, theilweise aus facettierten Quadern aufgeführten Längenmauer, die zugleich Ringmauer war und desshalb 9 ½ F. dick ist. Bei m ist ein Kamin mit halbkreisrunden Fensteröffnungen neben sich, davon unsre zweite Tafel (bei a) eine ins Einzelne gehende Abbildung gibt. Die stark vortretenden Tragsteine gehen durch die ganze Dicke der Mauer; die Ornamente haben etwas Fremdartiges, halb Maurisches, halb Normannisches, letzteres namentlich in den mehrfältig wiederkehrenden Zickzackformen.

Die Zwischenmauern zwischen dieser und der Vorderwand sind verschwunden; die punktierten des Planes sind Vermuthungen. Mit Hülfe von d c würde ein grosser, des Kaiserpalastes würdiger Saal, bei d ein Corridor gewonnen werden. Der übrige Raum war vermuthlich der Länge und der Breite nach getheilt. Da die Arkaden mit den Doppelsäulen keinerlei Vorrichtung für Fenstereinsätze zeigen, so nimmt Gladbach nach dem Vorbild des

Landgrafenhauses auf der Wartburg, noch Zwischenmauern bei e (mit geschlossenen Fenstern) an.

Die Eingangshalle (f im Situationsplan) ist (ohne die 8 F. dicken Mauern) 35 F. breit und 49 F. lang. Zwei in der Mitte stehende, 9 1/2 F. hohe, dicke, sehr stark sich verjüngende Säulen mit attischen Basen und sehr kurzen, stumpfen, mit Schilden und Blattwerk verzierten Würfelcapitälen, tragen in Verbindung mit den Wandpfeilern gegenüber und drei auf die Kreuzform basierten starken Pfeilern an der Schlosshofseite, die sechs mit kräftigen Rippen versehenen Kreuzgewölbe. Hier ist Alles wohl erhalten und von gutem Aussehn.

Dasselbe gilt leider nicht von der darüber befindlichen Schlosscapelle, deren Gewölbe eingestürzt und durch eine flache Holzdecke ersetzt sind, die durch einen hölzernen Pfosten gestützt wird. Diese Capelle ist sowohl vom Schloss als von der Halle aus zugänglich gewesen und stand auf der andern Seite gleichfalls durch eine Treppe mit dem Thurm in Verbindung. Nach Westen öffnen sich zwei schmale Fenster, nach Osten sieht man noch die Ueberreste von vier Fenstern von 5 F. Breite zu 11 F. Höhe. Was von den Gewölbträgern noch vorhanden ist, gehört nach Zeichnung und Ausführung zu den vollkommensten Leistungen des romanischen Styls. Die Wandpfeiler sind mit Halb- und Viertelsäulen besetzt, die mit den Gliederungen des Pfeilers und Sockels ein überaus reiches Formenspiel bewirken, das durch die zierlichen und geistreich verzierten Capitäle einen erhöhten Reiz erhält.

Die Capelle ist (von Westen nach Osten) zweischiffig, mit drei Quergängen (von Norden nach Süden); der östliche Quergang ist um eine Stufe erhöht, so dass hier wahrscheinlich der Altar gestanden hat, obwohl die Stelle desselben vor vier Fenstern zu beiden Seiten eines starkausladenden gegliederten Wandpfeilers schwer zu bezeichnen ist. Auffallend sind noch (in der Zeichnung bei Gladbach a. a. O. Taf. XXXVIII.) die kreisrunden Oeffnungen, welche sich an der Stelle der Schlusssteine der Gewölbe der Einfahrthalle befinden und welche fast auf eine beabsichtigte Verbindung zwischen beiden Stockwerken — nach Art der Doppelcapellen — hindeuten.

Von besonderem Interesse ist die östliche, dem Schlosshof zugekehrte Aussenseite der Capelle, sowohl durch die Schönheit der Verhältnisse als durch eigenthümliche Züge in der Construction. Zwei ursprünglich offene Arkaden zwischen drei Pfeilern nehmen die ganze Breite des untern Geschosses ein, über welches das obere um etwa 2 F. vortritt. Die Pfeiler, die — kreuzförmig im Horizontaldurchschnitt — auf weitausladenden Sockeln und (attischen) Basen stehen, tragen auf einfachen Kämpfern doppelte halbkreisförmige Archivolten. Da nun diese Pfeiler, wie erwähnt, gegen das obere Stockwerk um 2 F. zurückstehen, so mussten für die vortretenden Mauertheile Stützpunkte und für die Bogen Widerlager geschaffen werden, für welche der Architekt einen flachen Eckpilaster (links) und zwei freistehende, freilich sehr schlanke und zierliche Säulen, von 1 1/2 unterem Durchmesser bei 11 F. Schafthöhe, wählte, die über die Pfeilerkämpfer hinauf (16 F. vom Boden), aber nicht bis zum Gesims des obern Stockwerks reichen, welches sie durch breite Lessinen, die wie ihre Fortsetzung aussehen, unterstützen. Diese Lessinen, oben unter sich durch einen Querstreifen verbunden

und mit Viertelrundstäben abgefasst, bilden eine Art Rahmen um das von ihnen umschlossene Mauerstück, das nach unten in einen flachen Bogen, den eigentlichen Träger für die vortretende Mauer, endet. Wir haben demnach bei jeder Arkade drei Bogen übereinander, die, indem sie vor einander vortreten, mit den noch weiter vortretenden Lessinen und Gesimsen, Säulen und Pfeilergliedern ein anmuthiges Licht- und Linienspiel bewirken, das den Ernst dieser fast mit antiker Strenge gezeichneten Formen angenehm mildert. Dazu kommt noch die hellröthliche Farbe des bei dem ganzen Bau verwendeten geschliffenen Sandsteins, die genaue Verbindung der gehauenen Quadern unter sich, die scharfe Bearbeitung der sehr geschmackvollen und erfindungsreichen Capitäle (unter denen sich an der Aussenseite der Halle eines mit dem Reichsadler findet), wodurch das hier beschriebene Gebäude zu einem der wichtigsten deutschen Baudenkmale wird.

Ueber den Bau des Palastes und der offenbar gleichzeitigen Nebengebäude fehlen bestimmte Angaben. Der Baustyl und die Vollkommenheit der Ausführung weisen ihm seine Stelle zu Ende des 12. Jahrhunderts an. Der kaiserliche Brief * über die von Friedrich Barbarossa bei der Burg gestiftete Stadt Gelnhausen ist vom Jahr 1170. Um diese Zeit stand die Burg schwerlich schon in ihrer aus den jetzigen Bauresten ersichtlichen Gestalt; wohl aber dürfte sie nicht viel später sein; welche Vermuthung eine Bestätigung findet in den Bauüberresten der Burg von Münzenberg in der Wetterau, deren Einzelnheiten, z. B. das Kamin, so mit den Gelnhäuser übereinstimmen, dass man sich geradezu auf denselben Baumeister verwiesen sieht, und deren Gründung mit grösster Wahrscheinlichkeit in die Jahre 1170—1175 fällt.

Der Zustand, in welchem dieser Palast sich befindet, rührt wohl zum Theil von gewissen Schwächen der Construction her, wie denn die Säulchen und Widerlager an der Capellenfront der auf sie drückenden Last auf die Dauer nicht gewachsen gewesen; allein im Ganzen erkennt man doch die Spuren gewaltsamer Verwüstung, deren Tage so wenig wie die der Gründung bis jetzt im Buche der Geschichte aufgefunden worden sind.

* Abgedruckt in Lunig's Reichsarchiv, Th. XIII. p. 784. „Notum — sit omnibus Imperii fidelibus tam futuris quam praesentibus, quod nos apud Castrum Gelnhausen novam villam fundantes omnibus eam inhabitantibus hanc ex Imperialis gratiae liberalitate justitiam praestitimus."

DAS SCHLOSS UND DER DOM ZU MEISSEN.

Hierzu zwei Kunstbeilagen. *

Es hängt allerdings von verschiedenen glücklichen Umständen und Zufälligkeiten ab, dass eine Vereinigung von Gebäuden eine schöne, malerische Baugruppe gibt; allein eine wesentliche Bedingung dafür bildet doch die charakteristische Beschaffenheit, der Styl und die Schönheit der einzelnen Bautheile. Zu den Baugruppen dieser Art in Deutschland gehört unstreitig jene auf dem Hügel oberhalb der Stadt Meissen an der Elbe gelegene, deren Hauptbestandtheile das fürstliche Schloss, die s. g. Albrechtsburg, der Bischofhof und der Dom sind. Wäre vollends der ursprüngliche Dombauplan mit den drei hohen Westthürmen zur Ausführung gekommen, oder stünden wenigstens die wirklich zur Ausführung gebrachten noch, so wäre diesem Baudenkmal kein zweites, ähnliches in Deutschland an die Seite zu setzen.

Man stelle sich auf die Elbbrücke und schaue hinauf zu dem rebenumpflanzten Hügel, Gesammtansichten. auf dem sich hoch über den Schornsteinen der terrassenförmig aufsteigenden Stadt die Burg erhebt mit dem Domhof und seinen Nebengebäuden, von einem festen runden Thurm wie von einem Eckpfeiler gehalten und überragt von dem Dach des Domes, dem westlichen Thurmunterbau und der Pyramide des Ostthurmes; wie dann die Nebengebäude des Domes auf dem Unterbau vortreten und weiter nach Norden der Albrechtsbau mit seinen Giebelfenstern und Thurmspitzen sich anschliesst. Oder man gehe das linke Ufer hinab und betrachte die Nordseite, die grossentheils vom Schlosse und seinen vielwinklicht vorspringenden Abtheilungen eingenommen wird. Welch reiches Spiel von Licht und Schatten, von breiten und schmalen Flächen, und welch ein belebtes Profil! Oder man gehe hinauf in den Schlosshof! Wie wenig auch noch übrig sein mag von der ersten Anlage und der frühern Pracht: es ist doch ein höchst erfreulicher Anblick: der Dom mit der im Westen angebauten Fürstengruft, darüber der breite Thurmunterbau, die vortretenden Capellen, die schöne, durchbrochne Pyramide in Osten, rechts die Gebäude der ehedem bischöflichen Wohnung, links das Schloss mit seiner offnen Prachttreppe. Eine herrliche Bauanlage, wohl werth der allgemeinsten Theilnahme der Freunde und Verehrer vaterländischer Kunst, wie der besondern Fürsorge der Regierung, welche vor allen Dingen der bisherigen Verwendung des Fürstenbaues ganz gegen seine ursprüngliche Bestimmung ein Ziel setzen und die durch die Kunst und durch die Geschichte geweihten Räume vom Staub, von dem Material, den Geräthschaften, Vorrichtungen und Vorräthen einer industriellen Anstalt befreien helfen möge!

* Die Schlosstreppe nach einer Lithographie in Puttrich's „Denkmalen der Baukunst etc."; Grundriss, Längen- und Querdurchschnitt des Domes nach den Zeichnungen in F. W. Schwechten's Werk: Der Meissner Dom in allen seinen Theilen bildlich dargestellt, Berlin 1826.

Geschichte. Als Gründer von Meissen nennt die Geschichte Kaiser Heinrich I., der hier am Flussufer gegen die Einfälle der Avaren, die mit den an der Elbe wohnenden Slaven verbündet waren, eine Burg, die s. g. Wasserburg, anlegte, deren Ausdehnung über den Hügel bereits im J. 1071 die Abhaltung eines Reichstages daselbst gestattete. Schon Kaiser Otto I. hatte Burggrafen für die Burg eingesetzt und das Bisthum gegründet (965—968), das dem Evangelisten Johannes gewidmet wurde und dessen erster Bischof der Mönch Burkhardt aus dem Johanniskloster zu Magdeburg war. Das Stift aber blieb unbedeutend und von Magdeburg abhängig bis auf Bischof Witigo I. (1266—1293), der ihm Selbstständigkeit und Reichthum verschaffte und den Neubau des Domes unternahm. Unter Bischof Johann von Weisbach wurde 1476—1487 der Bau des Bischofhofes mit vielen Kosten aufgeführt, zum fürstlichen Schlosse aber, zur „Albrechtsburg", legten die aus dem Prinzenraub bekannten Brüder Kurfürst Ernst und Herzog Albrecht 1471 den Grund und übertrugen die Ausführung dem Baumeister Arnold von Westphalen. Einen Anbau, das s. g. Kornhaus, fügte 1520—1524 Herzog Georg I. hinzu. Kurfürst Georg II., der dem Schloss den Namen der Albrechtsburg gab, stellte es 1676 nach den Verwüstungen des dreissigjährigen Krieges wieder her und 1710 ward es der neugegründeten Porzellanfabrik überwiesen, die es noch bis diese Stunde inne hat.

Domkirche. Geschichte. Geschichte und Gestalt der ursprünglichen Domkirche sind gänzlich unbekannt; der Neubau wird mit grosser Wahrscheinlichkeit in die Jahre 1269 bis 1290 gesetzt; doch ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben, was alles vom Jetztbau dem Plane dieses Neubaues angehört, namentlich ob das Chor ursprünglich auf die jetzige grosse Vertiefung angelegt gewesen. 1291 liess der Capitular Conrad von Borutz neben dem Eingang an der Südseite dem Täufer Johannes (und dem Apostel Petrus oder Paulus) eine Capelle errichten. Unter den nächsten Nachfolgern Witigo's I. kam der Bau ins Stocken und wurde erst unter Witigo II. 1312—1342 fortgesetzt, und zwar bis zum Unterbau der Westthürme, welche, wahrscheinlich drei nebeneinander, ihre Vollendung unter Bischof Thimo 1399 bis 1411 erhielten, aber 1413 durch einen furchtbaren Sturm herabgestürzt, und nach der Erneuerung vom Jahre 1479 durch Blitz und Brand am Tage der unglücklichen Schlacht von Mühldorf, den 25. April 1547 zerstört und seitdem nicht mehr hergestellt wurden. Ihre gegenwärtige Gestalt erhielt die Plattform der Thurmreste mit Galerie und Fialen durch den Baudirector G. Geutebrück aus Leipzig auf Veranlassung des Domcapitels um 1843.

Die Fürstengruft vor der ehemaligen Westfront liess Kurfürst Friedrich der Streitbare bauen 1423 bis 1425; die kleine Gruftcapelle daneben Herzog Georg der Bärtige 1534.

Beschreibung. Betrachten wir nun zunächst den Dom, davon unsre Kupfertafel den Grundriss W, den Längendurchschnitt X und den Querdurchschnitt Z in der Linie von f durch b des Grundrisses gibt!

Der Grundriss zeigt uns eine dreischiffige Kirche, deren Mittelschiff die doppelte Breite eines Seitenschiffes hat; wie denn das letztere Mâss die durchgehende Mâsseinheit ist, und dadurch vielleicht zu der grossen, harmonischen Gesammtwirkung dieses seltenen Baues beiträgt. Mittel- und Seitenschiffe haben die gleiche Höhe, 64 F. Sechzehn Pfeiler scheiden die Seitenschiffe vom Mittelschiff (A), an dessen Westende der Unter-

bau von jenen drei Thürmen steht, welche zweimal der Gewalt der Elemente haben weichen müssen. Die sehr starken Grundmauern würden darauf schliessen lassen, dass ganz steinerne Thürme beabsichtigt gewesen, wenn nicht die Abwesenheit aller Strebepfeiler am Aeussern dagegen spräche. Es sind zwei Stockwerke von ungefähr gleicher Höhe, die einen rechteckigen Würfel bilden. Das untere ist durch ein Gesims mit Wasserschlag in zwei gleiche Theile getheilt, die mit Lessinen und blinden Fenstergiebelverzierungen belegt sind; das obere hat in jedem Seitenthurm ein hohes offenes Fenster, während die übrigen Flächen blind behandelt sind. Das Ganze ist mit einer Galerie gekrönt und mit Fialen, welche als die Ausgänge der aufstrebenden Lessinen erscheinen. Im nordwestlichen Thurme (E) befinden sich, wie der Längendurchschnitt zeigt, zwei Capellen, davon die obere den heiligen drei Königen, die untere dem h. Andreas gewidmet ist. Im südöstlichen Thurme (E) ist die Capelle der Verkündigung Mariä, gestiftet 1504 von dem Dechant Ulrich von Wolfersdorf und zugänglich durch die im westlichen Winkel des südlichen Seitenschiffs sichtbare Stiege. Die Wendeltreppe im Westwinkel des nördlichen Seitenschiffs führt zum Orgelchor, das zwischen den ersten Pfeilerpaaren des nördlichen Seitenschiffes angebracht ist, und das vor dem Brande von 1547 die ganze Breite der Kirche an dieser Stelle einnahm. In der Mitte der Westfront (bei d) ist der ehemalige Haupteingang, nun durch die angebaute Fürstengruft ins Innere des Gebäudes gezogen. Dieses Portal gehört unstreitig zu den reichsten und schönsten derartigen Anlagen. Zwischen zwei aus dem Achteck construierten Pfeilern, auf denen zwei Heilige unter Baldachinen stehen, wölbt sich über glattem Sockel mit vielen vor- und zurücktretenden, stärkern und schwächern Rundstäben und Hohlkehlen die hohe spitzbogige Pforte, bekrönt von einer Reihenfolge von Figuren, einer symbolischen Darstellung des Weltgerichts, bei welcher Christus die oberste Spitze einnimmt, Maria und Johannes knieend neben sich hat, und zu beiden Seiten des Bogens gleichsam stufenweis die Apostel auf von Engeln getragenen Sitzen sich niedergelassen haben. Die Pyramiden, unter denen sie wie unter Baldachinen sitzen, haben statt der üblichen Blattkrone jede einen knieenden Engel als Gipfelverzierung. Im Giebelfeld des Portals sind die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Krönung Mariä in Hochrelief abgebildet. Diese Sculpturen, deren Anordnung eine überaus schöne Wirkung macht, sind nicht durch augenfällige bildnerische Vorzüge ausgezeichnet, sind aber um Vieles besser, als gewöhnlich Ornament-Sculpturen des 14. Jahrhunderts an solchen Stellen bei uns zu sein pflegen.

Haupteingang.

Die Pfeiler und Dienste im Innern der Kirche sind von leichten und schlanken Verhältnissen, hochaufstrebend und lebendig profiliert, indem sich um den quadratischen Kern stark vortretende, durch tiefe Hohlkehlen geschiedene, mit zierlichen und schmalen Capitälen gekrönte Dreiviertelsäulen und feine Rundstäbe legen. Die Basen werden von drei flachen, fast tellerartig geformten Wulsten gebildet, die auf einem Sockel von zwei übereinander stehenden Achtecken von verschiedenem Durchmesser aufliegen. Die Capitäle sind niedrig und tragen Laubkränze von Epheu, Wein, Disteln etc. Die darüber aufsteigenden Gewölbrippen sind breit und vielgegliedert mit Rundstäben und Hohlkehlen. Keine Empor unterbricht den

freien Aufschwung der Pfeiler, und die Umfassungsmauer, einzig auf Fenster und Dienste ohne die Zuthat von Wandflächen beschränkt, gewährt einen überraschend heitern, der Schwerfälligkeit der Masse enthobenen Anblick, man mag nun im Mittelschiff stehen und die ganze Perspective vor sich haben, oder aus einem der Seitenschiffe auf die mannichfaltigen Verschiebungen blicken, die sich hier in diagonaler Richtung darbieten.

Südportal. Das Portal an der Südseite in der fünften Pfeilerweite, der jetzige Haupteingang, ist in mancher Beziehung beachtenswerth. Architektonisch nicht von derselben Schönheit wie das Westportal, da seine Spitzbogen gedrückter, seine Hohlkehlen flacher sind, ist es doch vorzüglicher durch seine Sculpturen. Zu beiden Seiten der Madonna mit dem Kind im Giebel über der Laibung stehen an den Strebepfeilern die Heiligen Agnes, Barbara, Katharina, Johannes, Bischof Donatus und eine unbezeichnete Heilige auf Consolen unter Baldachinen. Es sind grossentheils schöne, anmuthige und gut bewegte Gestalten, von feiner, lebendiger Zeichnung, edler Gewandung mit sanft geschwungenen weichen Falten und mannichfach profilierten Gewandrändern, wie man sie, wenn auch nicht häufig, aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts trifft.

Neben dieser Thüre, in dem Winkel zwischen dem südlichen Seiten- und Querschiff

St. Johannis-capelle. steht die von Conrad von Borutz im J. 1291 gestiftete St. Johanniscapelle (F). Sie ist achteckig, hat einen Eingang in dem Innern des Doms und einen andern von dem Domplatz her und hat jedenfalls die Bestimmung als Taufcapelle gehabt. Die Wendelstiege dabei, zu welcher man aus dem Seitenschiff des Domes gelangt, führt zum ehemaligen zweiten Singechor über dem Eingang zur St. Johanniscapelle und zu einer zweiten Capelle über dieser. Im Innern der erstern ist die Wand vermittelst kleiner Säulen in Mauerblenden abgetheilt, über welchen ein schön profiliertes Gesims ausladet. Darüber stehen in Nischen die Statuen der Maria, des Johannes Baptista und des Zacharias, gute Arbeiten, nur etwas entstellt durch neue Uebermalung.

Das Querschiff, von der Breite des Mittelschiffs, an beiden Seiten aber über dasselbe vortretend, hat die Eigenthümlichkeit, dass es im Süden weiter ausladet, als im Norden; auch hat es an jeder dieser beiden Seiten Emporen, wie sie auf dem Längen- und Querdurchschnitt ersichtlich sind, aber nur an der Südwand ein Fenster. Die übrigen Wände desselben sind von unten bis oben ohne alles Ornament mit Quadern ausgesetzt. Eigenthümlich ist der Giebel der Südwand mit seinen fast 2 F. starken, abgefassten Lessinen und zwei schweren, massiven Eckthürmchen.

Der hohe Chor (B) ist von ungewöhnlicher, das Verhältniss zum Schiff beinahe störender Tiefe. Er hat die Breite des Mittelschiffs und (den Chorumgang eingeschlossen) sechs Másseinheiten. Der Chorschluss ist aus dem Achteck construiert. Von der Kirche ist er

Lettner durch einen steinernen Lettner geschieden, welchen der Bischof Johann von Eisenberg zwischen 1342 und 1370 erbauen und mit vier Altären ausstatten liess. Sieben vielfach gegliederte, mit Zickzack- und Kleeblattformen besetzte Bogen über vortretenden Säulenbündeln beleben die Wand; vor dem mittlern steht ein Altar; die nächststehenden bilden den Durchgang zum Chor und die daranstossenden den Eingang zu schmalen, niedrigen, auf Pfei-

lern ruhenden, gewölbten Hallen; die äussersten endlich führen nördlich zur Capelle (L), südlich in den Kreuzgang. Eine scheinbar durchbrochene Galerie mit schönem Rosettenwerk und Masken bekränzt den Lettner. Auch sind hier die Statuen der Heiligen Basilius und Bartholomäus angebracht. Eine schmale Stiege im Innern der Mauer führt hinauf; oben hat man höchst anziehende Ansichten vom Schiff und Chor der Kirche.

Ueber dem Altar vor der Mitte des Lettners ist ein Gemälde angebracht, das — und wohl mit Recht — Lucas Cranach dem Aelt. zugeschrieben wird und einer nähern Betrachtung sehr werth ist. Es ist ein Triptychon zum Schliessen. Geschlossen zeigt es die Madonna und ein Ecce homo! in Lebensgrösse, im Sockel das Fegefeuer; aufgeschlagen in der Mitte die Kreuzigung mit beiden Schächern, darunter als Anspielungen die Opferung Isaaks (wobei der Donatar Harnsberg gegenwärtig) und die Anbetung der ehrnen Schlange; auf den Seitenflügeln die Legende von dem Kreuze Christi, in je drei Abtheilungen übereinander, und zwar links wie es ausgegraben, wie seine Wahrheit durch die Erweckung eines Todten erprobt, und wie es fortgetragen wird; rechts wie Constantin das Kreuzeszeichen am Himmel sieht, wie Heraclius das wirkliche Kreuz vor eine Stadt trägt, die ihm den Eintritt verweigert, und wie er diesen nur im Büssergewande erlangt. Die ganz katholische Bedeutung dieses Bildes, dazu die äusserst feine und sorgfältige Ausführung desselben weisen ihm eine Stelle vor der Zeit der Reformation, der Cranach folgte, im Anfang des 16. Jahrhunderts an.

Treten wir nun durch eine der kleinen, überwölbten Thüröffnungen des Lettners in den Chor, so wird uns zuerst die Chorumfassung mit ihren schön von Säulen und Spitz- Chor.
bogen gebildeten, mit Baldachinen überdeckten Mauerblenden, vor denen die Chor- oder Domherrenstühle stehen, auffallen. Wir bemerken dabei, dass die Capitälform, wie durchgängig in den Bautheilen des Doms aus dem 13. und 14. Jahrh., die des einfachen Bechers ist, bei welchem die concave Fläche mit allerhand der Natur ohne auffallende Stylisierung nachgebildetem Laubwerk bekleidet oder auch nur bekränzt ist.

Sodann nehmen wir über dem Eingang zur Sacristei (i) die Statuen des Kaisers Otto I. und seiner Gemahlin Adelheid wahr, in denen man die Gründer des Domstiftes und des ursprünglichen Domes verehrt, dessgleichen an der gegenüberstehenden Wand die Schutzpatrone der Kirche, St. Johannes Evangelista und Bischof Donatus. Sie stehen auf einfachen Consolen und haben spitzbogige, aber oben fast mauerkronenartig abgeschlossene Baldachine über sich. Kaiser und Kaiserin sind im Krönungsschmuck mit grossem Hermelinmantel und faltenreicher Tunica dargestellt, Johannes in weitärmeligem, langen Unterkleid und Mantel, Donatus im Messgewand und mit dem Bischofstab, und der (alterthümlich niedrigen) Bischofmütze. Haltung und Bewegung dieser Gestalten verrathen eine nicht gewöhnliche künstlerische Bildung, auch der Geschmack in der Anordnung überrascht. Im Styl der Gewänder und ihren langgezogenen, dem Körper folgenden, nicht sehr scharfkantigen, noch vielfach gebrochenen Falten, sowie in den individualisierenden, ausdruckvollen Gesichtsformen erinnern diese Statuen lebhaft an diejenigen der Stifter des Naumburger Domes im dortigen Westchor, wenn auch letztre durch ein höheres Mâss von Idealität als etwas frühere Arbeiten vom Ende

des 13. Jahrhunderts sich kennzeichnen. Freilich sind sie auch sämmtlich bunt bemalt und vergoldet, wodurch sie ohnehin mehr in das Gebiet realistischer Kunst herabgedrückt werden.

An der Wand neben der Sacristei steht ein Sacramentshäuschen oder Ciborium, bestehend aus einer Art dreitheiligem Schrank, mit einer Bekrönung von geschweiften Spitzbögen, über denen in drei Abtheilungen eine durchbrochne Fiale mit pyramidaler Spitze aufsteigt, eine Arbeit von 1500 circa.

Ueber dem Altar (bei c) ist ein grosses dreitheiliges Gemälde aufgestellt, davon wir in der Abtheilung Malerei eine Abbildung und Beschreibung geben.

Sehr auffallend ist das Fenstermässwerk, das nur im Schiff mit dem im 13. Jahrh. üblichen Rosettenwerk nach oben abschliesst, während im Chor an dieser Stelle eine (vielleicht aus später Zeit stammende) fast leere Rhomboidal-Vergitterung angewendet ist.

In den beiden Winkeln zwischen Chor und Querschiff sind zwei Thürme angebracht, von denen inzwischen nur der südöstliche (der s. g. höckerige Thurm) ausgebaut worden. Er ist von aussen die Hauptzierde des Domes. Schlank von Verhältnissen wächst er im Viereck empor, steigt mit zwei niedrigen Stockwerken derselben Gestalt über das Hauptgesims des Chors auf, geht darauf in ein höheres Achteck über, an welches sich vier Strebepfeiler mit Fialen anlehnen, die auf den Ecken des quadratischen Unterbaues stehen. Dieses dritte Stockwerk hat hohe, mit Mässwerk versehene Fenster und eine durchbrochene Galerie mit acht kleinen Fialen, hinter welcher eine achtseitige, hohe, schlanke, durchbrochene Pyramide emporwächst. Diese durchbrochne Arbeit zwischen den steinernen Rippen ist von besonderer Mannichfaltigkeit und Schönheit; die Rippen selbst aber, durch ein Gesims in zwei Abtheilungen geschieden, laufen in der obern zu einem weniger spitzen Winkel zusammen als in der untern, was das schlanke Aussehn der Pyramide etwas schmälert, die mit acht glatten Flächen in eine Blätterkrone und einen achteckigen Knopf ausgeht.

Ostthürme.

Zu diesem und dem (unausgebauten) nordöstlichen Thurm gelangt man von dem Chor aus auf den daselbst (auf dem Grundriss) angegebenen beiden Wendeltreppen. Neben der nördlichen (bei i) ist der Eintritt in die Sacristei, die ehemalige neue Allerheiligencapelle (G) aus dem 15. Jahrh., deren unregelmässig-polygones, vielfach geripptes Gewölbe auf einem einzigen Mittelpfeiler ruht. Westlich davon ist ein vermauerter, also ganz unzugänglicher Raum, an welchen noch weiter westlich die vom nördlichen Seitenschiff aus zugängliche Capelle der Apostel Simon und Judas (L) mit dem Grabmal des Domherrn Kunecko anstösst.

An- und Nebenbauten.

Aus der Sacristei kann man in den Chorumgang und von da unmittelbar in den Kreuzgang (I) gelangen, der auch vom Chor und dem südlichen Querschiff bei g und von der Strasse aus zugänglich ist. Der an den Umgang anstossende rechteckige Raum wird für die ehemalige alte Allerheiligencapelle genommen, deren bereits 1296 Erwähnung geschieht.

Der Kreuzgang (I), eine Ergänzung des bis unter den durchbrochenen Thurm sich hinziehenden niedrigen Chorumganges, hat breite, spitzbogige Arkaden mit einer Profilierung, wie sie dem 15. Jahrh. eigen ist. Hier ist der Eingang in die Maria-Magdalenen-Capelle (K), deren einfach schöne Gothik auf das dreizehnte Jahrhundert weist, und die sich

ausserdem durch einen rechtwinklichten Chorabschluss auszeichnet. Da ihrer bereits 1274 als bestehend gedacht wird, so ist sie älter als der Dom. Giebel und Strebepfeiler sind ohne alle Zierrathen; nur dass auf den Wasserschlägen der letztern einige Bestien als Wasserspeier liegen.

Wir kehren nun zur Westseite zurück, um die dortigen spätern Anbauten zu betrachten. Durch den ehemaligen Haupteingang des Domes (d) treten wir in die von Kurfürst Friedrich dem Streitbaren 1423 bis 1425 erbaute Begräbnisscapelle (C). In der Mitte Fürstengruft. derselben steht sein Sarkophag aus Messingguss mit der Umschrift: Anno domini MCCCCXXVIII obiit illustris princeps et dominus Fridericus dux Saxoniae. Auf der Deckplatte ist er selbst im kurfürstlichen Ornate liegend, in Flachrelief dargestellt, zwei Löwen zu seinen Füssen. Geistliche in Relief, und Engelgestalten in gravierter Arbeit füllen die Bogenfelder der Seitentheile. Das Ganze ist ohne grossen Kunstwerth. Von den übrigen Grabtafeln ist in der Abtheilung „Malerei" p. 9 Nachricht gegeben.

Aus dieser grössern Begräbnisscapelle treten wir in die kleinere, von Herzog Georg dem Bärtigen 1534 erbaute Gruft (D), in welcher vornehmlich ein von Lucas Cranach gemaltes schönes Triptychon vom J. 1534 die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Das Mittelbild ist ein Ecce homo! und zwar — was nicht leicht wieder vorkommen mag — zwischen Maria und Johannes. Auf dem einen Flügel ist Herzog Georg mit Jacobus und Petrus, auf dem andern Herzogin Barbara mit Paulus und Andreas abgebildet.

DIE ALBRECHTSBURG.

Ueberraschend ist die malerische Ansicht des Schlosses vom Thal aus; überraschender Albrechtsburg. fast vom Burghof. Wenigstens ist sie so eigenthümlich, dass es schwer sein dürfte, etwas Aehnliches anderswo aufzufinden. Ueber dem niedrigen Erdgeschoss erheben sich zwei Stockwerke und ein Dachgeschoss mit hohen Giebelfenstern. Die Fenster der beiden Hauptstockwerke sind breit, viertheilig und mit eingesenkten Bogentheilen überspannt. Da wo das Schloss an die Kirche anstösst, sieht man durch breite Bogen auf offne Gänge. Was aber dem Ganzen vorzugsweis sein besonderes Gepräge gibt, das ist das vorgebaute, aus dem Achteck construierte Treppenhaus mit seinem hohen, spitzen Thurm, den offnen, überwölbten Söllern in jedem Stockwerk, durch deren breite Spitzbogen man auf die theilweis überschatteten Mauern und Fenster des Treppenhauses sieht; welche letztre im obersten Stock eine ansehnliche Höhe und die Form der übrigen Schlossfenster haben, während sie in den untern Geschossen klein, viereckig und schräg aufsteigend sind. Jeder Söller hat seine Brustwehr, die aussen, ganz oben mit dem Rosettenkreuz, im zweiten Stock mit Bildnissen und im ersten mit bildlichen Darstellungen in Relief verziert ist. Die letztern haben eine humoristische, aber freilich nicht durchgängig klare Bedeutung. Sehe ich recht, so ist das Ganze eine Anspielung auf die mannichfachen Gefahren, die dem Manne vom Weibe drohen, zugleich aber auch auf des letztern vorzüglichen Eigenschaften. Da ist Simson und Delila, Holofernes und Judith, Joseph bei Potiphars Weib, die Bathseba im Bade, Salomo gegenüber der Königin von Saba; dann wieder Lucretia, Cleopatra, Dido, selber Venus die liebreiche, Diana die keusche, und endlich, um

vielleicht die Männerthorheit und den Weibertrug in Einem Bilde zu zeigen, das Urtheil des Paris. Diese Reliefs sind ohne Kunstwerth und tragen das, freilich entstellte oder abgeschwächte Gepräge des 16. Jahrh., so dass von den zwei Jahrzahlen, die sich an den Brustwehren der Söller finden (1482 und 1534), die letztere allein sich auf sie beziehen kann.

Das links an die grosse Treppe stossende Schloss hat grosse Kellerräume, ein niedriges Erdgeschoss (für die Haushaltung); im ersten und zweiten Stockwerk grosse Wohnräume, die ehedem reich ausgeschmückt gewesen sind. Hier war der Kirchensaal mit einer besondern, dem Evangelisten Johannes geweihten Capelle, die Wappenstube mit den Wappen der Landgrafen von Thüringen, der Herzöge von Sachsen, der Markgrafen von Meissen und der Grafen von Landsberg, die Rathstube, die grosse und kleine Appellationsstube, der Tafelsaal, der Frauenzimmersaal etc. Nur das Netzwerk der Wölbungen ist unverändert geblieben; die Wappen sind bis zur Unkenntlichkeit übertüncht; in einzelnen Zimmern sieht man noch die wunderlichen, aber reizenden, vermittelst dreier übereinander stehender achteckiger Würfel sich verjüngenden runden Gewölbträger, die mit den aus ihnen herauswachsenden Gewölbrippen wie Palmen sich ausnehmen.

Wohl ist die Albrechtsburg nicht in dem einfach erhabenen Style des Gelnhauser Kaiserpalastes, noch selbst der Wartburg gebaut, aber es ist jedenfalls eines der seltensten Baudenkmale in Deutschland, und obschon entstanden in der Zeit des Uebergangs zu einem an Eigenthümlichkeit verarmten Geschmack, doch noch ein Zeugniss treuer Bewahrung und verständiger Benutzung des vererbten nationalen Kunstgeistes. Diess allein schon dürfte genügen, dahin zu wirken, dass dasselbe sobald als möglich seiner jetzigen Verwendung für die Zwecke der Porzellanmanufactur entzogen und der ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben und ihr entsprechend ausgestattet werde. Sieht man doch aller Orten aus Trümmerhaufen neu die alten Burgen erstehen, und ein wohlerhaltenes, durch Schönheit weit hervorragendes Fürstenschloss sollte im Stande der Erniedrigung bleiben?

Schliesslich möchte ich hiebei (da in gegenwärtigem Werke die Gelegenheit sich nicht wieder darbieten dürfte) auf ein Baudenkmal von hohem Interesse hinweisen, das nur eine

Kloster zum h. Kreuz.

halbe Stunde von der Stadt entfernt steht, auf die Ruinen des Klosters zum heil. Kreuz am s. g. Keilbusch an der Strasse nach Leipzig. Gestiftet vom Markgrafen Friedrich dem Bedrängten für seine vom Böhmenkönig Primislav II. verstossene Schwester Adela, jedoch erst (nach deren 1211 erfolgtem Tode) 1217 an seiner jetzigen Stelle erbaut und 1233 (oder 1240) vollendet, ist es eines der schönsten Beispiele des Uebergangstyles vom Romanischen ins Gothische. Die Kirche war eine zweischiffige überwölbte Basilica mit halbkreisrunden Chorabschlüssen, an welche sich nördlich statt des Seitenschiffes die Klosterräume anschlossen. Das Kloster, für Nonnen bestimmt, wurde 1539 unter Administration gestellt, 1570 aber der Fürstenschule zu St. Afra überwiesen, welche es als Vorwerk benutzte. Der dreissigjährige und der siebenjährige Krieg haben ihm die jetzige Gestalt gegeben bis auf die Blumenbeete, in denen die neuerwachte Liebe für Kunst und Alterthum in unsern Tagen aufgegangen.

DIE

DOPPELCAPELLE ZU LANDSBERG.*

Drei und eine halbe Stunde von Halle an der Saale, zwischen Saale und Mulde bei dem Städchen Landsberg steigt ein funfzig bis siebenzig Fuss hoher Porphyrfelsen frei aus der Ebene empor, auf dessen unebner, aber ziemlich umfangreicher Fläche einst das Schloss der Markgrafen von Landsberg stand. Gegründet von dem ersten derselben, dem Markgrafen Theodorich, dem Sohne Conrad's von Wettin, des Stammvaters vom sächsischen Fürstenhause, zu der Zeit als dieser sich in das von ihm erbaute Kloster St. Petri, dem heutigen Petersberg bei Halle zurückgezogen und sein Land unter seine Söhne getheilt hatte, diente das Schloss dem Erbauer, und nach dessen Tode, seinem Bruder und dessen nächsten Nachkommen zum Wohnsitz; blieb dann eine Zeit lang verlassen, bis im Jahre 1283 Friedrich der Stammler dahin zog. Später bewohnte es Landgraf Albrecht der Unartige als der Gefangene seines Sohnes Friedrich mit der gebissenen Wange. Im Anfang des 14. Jahrhunderts kam Landsberg an das markgräflich Brandenburgische Haus, sodann durch Heirath an Braunschweig, durch Rückkauf aber an den Markgrafen Friedrich den Ernsthaften von Meissen und blieb bei Sachsen bis zum Wiener Congress 1815, der es an Preussen gab. Damals lag das Schloss schon längst in Trümmern, doch ist die Zeit und Veranlassung der Zerstörung unbekannt. Wahrscheinlich geschah sie im dreissigjährigen Krieg, in welchem die Gegend von Landsberg arg heimgesucht war. Ein runder Schutthaufe bezeichnet die Stelle, wo der Thurm stand, einige Fuss hoch ragen die Umfassungsmauern noch über die Grasdecke hervor, welche die Jahre über den Wohnplatz eines hohen Fürstengeschlechtes gebreitet haben; keine Halle und kein Thor, kein Zimmer, keine Zimmerwand ist mehr übrig; nur die Capelle, die frei in der Mitte des Schlosshofes stand, ist von der Zeit und den Menschen verschont geblieben. Es ist diess um so erfreulicher, als sie ihrer Bauart und ihrer Einrichtung nach zu den beachtenswerthesten Denkmalen der deutschen Baukunst gerechnet werden muss.

Geschichte.

Der Einrichtung nach gehört sie nehmlich zu den s. g. Doppelcapellen, auf welche man erst neuerer Zeit aufmerksam geworden, und deren Bestimmung war, Andächtige für denselben Gottesdienst in gesonderten Räumen zu vereinigen.

Doppelcapellen.

In zwei, selbst drei Stockwerken über einander war durch eine Oeffnung in der Decke (oder dem Fussboden) dafür gesorgt, dass man der Messe, die nur in einem derselben gelesen wurde, beiwohnen konnte. Die Veranlassung liegt sehr nahe in der Beschränktheit des Raumes, namentlich auf Burgen, wo man durch Aufbau in die Höhe gewinnen musste, was an Ausdehnung in die Länge und Breite versagt war. Als Folge (nicht wohl, wenigstens

* Zu den Abbildungen (Grundriss, Längendurchschnitt und Details) wurden benutzt: Puttrichs Denkmale der Baukunst II. Abth. Lief. 19—23. Taf. 14—18.

nicht durchgängig, als Ursache) dieser Sonderung der Räume ergiebt sich die verschiedene Bestimmung derselben für Herrschaft und Dienerschaft, oder auch wohl für sonstige Standesunterschiede.

Der Einrichtung nach würden hieher schon jene Capellen und Kirchen gehören, bei denen das Mittelschiff oben offen blieb und über dem Chor und die Seitenschiffe ein zweites Stockwerk eingezogen ist, wie bei der Mariencapelle Kaiser Carls in Aachen, der Capelle auf der Trausnitz bei Landshut, der Mariencapelle auf dem Harlungerberge und der alten Pfarr in Regensburg.

Inzwischen tritt die Eigenthümlichkeit der Anordnung erst da mit Bestimmtheit hervor, wo die beiden Räume nur durch eine verhältnissmässig kleine Oeffnung verbunden sind, und somit zwei, an Längen- und Breiten- Verhältnissen vollkommen gleiche Capellen übereinander bilden. Hier ist in der Regel die untere Capelle niedriger und schmuckloser als die obere, in welcher auch wohl die Messe vorzugsweis celebriert wurde. Sie stand meistentheils mit der Wohnung der Herrschaft in Verbindung und war für sie bestimmt. Solche wirkliche Doppelcapellen sind nach Herrn von Quast's Mittheilung (auf der Versammlung der deutschen Alterthumsforscher zu Nürnberg im Jahre 1853) die St. Godehardscapelle zu Mainz, die Burgcapellen zu Nürnberg, Eger, Freiburg a. d. U., Landsberg, Lohra, Goslar, Steinfurth und Vianden.

Die charakteristischen Eigenschaften treten am entschiedensten hervor an denen zu Freiburg a. d. U., zu Eger, und zu Landsberg, die alle drei in das letzte Drittel des 12. Jahrhunderts bis in den Anfang des 13. fallen. Die Schlosscapelle zu Freiburg, an welcher die Westseite zerstört ist, hat ein längliches Rechteck ohne Chornische von 33 Fuss Länge zu 27 Fuss Breite zum Grundriss mit zwei (oder mit der zerstörten im Westen mit drei) Quertheilungen von Norden nach Süden und ist ausgezeichnet durch den Reichthum und die Zierlichkeit ihres architektonischen Details, [1] vornehmlich in der obern Abtheilung. Die Capelle auf der Burg zu Eger [2] ist gleichfalls ein Rechteck ohne Ausbau, 50 Fuss lang und 34 Fuss breit, und ebenso in zwei Querschiffe getheilt, von denen das östliche mit dem Altar um einige Stufen erhöht ist. In der untern Abtheilung ist noch durchgehends der Rundbogen angewendet, in der obern der Spitzbogen, jedoch noch mit romanischem Blattwerk der Capitäle und sonstigem romanischem Detail, womit wir für die Zeit der Erbauung an den Anfang des 13. Jahrhunderts gewiesen sind.

Doppelcapelle z. Landsberg.

Die interessanteste dieser drei Doppelcapellen ist nun diejenige des Schlosses zu Landsberg. [3] Der Bau derselben ist gleichzeitig mit dem des Schlosses und war um 1180 sicher vollendet. Der Grundriss (A.), im Wesentlichen derselbe für beide Geschosse, zeigt ein Rechteck von 36 F. Breite zu 42 $^1/_3$ F. Länge (ohne die Chorausladungen) im Aeussern, bei nahebei 4 F. dicken Umfassungsmauern, die sich im zweiten Stockwerk

[1] S. Puttrich, Denkmale der Baukunst II. Abth. Lieferung 8. Taf. 7—10.
[2] S. v. Quast im Berliner „Museum", Jahrgang 1828.
[3] F. A. Stapel, die Doppelcapelle im Schlosse zu Landsberg. Halle. 1844.

um 6 Zoll verjüngen. Das Innere besteht aus einem 13 F. breiten Mittel- und zwei 7 1/2 F. breiten Seitenschiffen, von gleicher Höhe, die durch zwei sehr starke und zwei etwas schwächere, freistehende Pfeiler und zwei Wandpfeiler der Ostseite, dazu durch zwischen ihnen stehende feine Säulen geschieden werden. Die Pfeiler unter sich sind, wie der Längendurchschnitt B deutlich sehen lässt, durch Rundbogen verbunden [1], dessgleichen die zwischenstehenden Säulen mit ihnen; das Ganze ist mit Ausnahme des mittlern Raumes zwischen den vier grossen Pfeilern mit Kreuzgewölben überdeckt, die sich am Westende der Capelle dem Spitzbogen nähern. In der Anlage der Ostseite ist manches Eigenthümliche. Hier stehen in jedem der beiden Stockwerke drei überwölbte, nach aussen halbkreisrund abgeschlossene Altarnischen eng neben einander. Die mittlere derselben, um eine Stufe erhöht, schliesst das Mittelschiff auch im Innern halbkreisrund und mit einem Halbkuppelgewölbe ab, während die andern beiden am Ostende der Seitenschiffe ohne Erhöhung in einem Viereck enden und mit einem Tonnengewölbe überdeckt sind. Kein Gurtbogen scheidet die Gewölbe der Altarnischen von denen der Schiffe; sie scheiden sich nur durch eine 11 Zoll niedrigere Lage, sind aber doch an den vordern Ecken mit Halbsäulen untersetzt, die sich mit den Halbsäulen der Wandpfeiler und deren Gesimsen wohlgefällig gruppieren. Das Innere.

In jedem der beiden Stockwerke befinden sich drei Fenster an der Ostseite (eines in jeder Altarnische), drei an der Westseite und eines an der Nordwand (im obern Stockwerk zwei); doch sind mehre dieser Fenster zugemauert. Sie sind schmal und im Halbkreis überwölbt, nach innen und aussen abgeschrägt und oben reicher, unten weniger reich in Viertelrundstab, Wellen und Platten profiliert. Rings um die Wände geht eine steinerne Bank.

Die Oeffnung im Gewölbe, das eigentliche Merkmal dieses Bauwerks, nimmt bis auf das 6 Zoll ausladende Gesims die ganze Breite des Mittelschiffes ein. Sie ist mit einem stehenden Gitter ringsum eingefasst. — Der ehemalige Haupteingang an der Nordseite ist seit unbekannten Zeiten vermauert. Der Eingang an der Südseite gehört aber dessenungeachtet dem ursprünglichen Bau an. Er führt in die Vorhalle, aus welcher man durch eine schmale Treppe in das obere Stockwerk kommt.

Betrachten wir nun das Aeussere der Capelle, so zeigt sich uns im Westen eine regelmässig eingetheilte Wand mit je drei Fenstern der beiden Haupt-Stockwerke, auf beiden Seiten mit Lisenen begrenzt, an deren abgefassten Ecken Viertelrundstäbchen aufsteigen, und die oben durch einen, in Kragsteinchen endenden Rundbogenfries verbunden sind. — Ueber den beiden Stockwerken, in welchen wir bisher den Körper der Capelle erkannt haben, sieht man nun noch ein drittes, niedriges (in unserm Längendurchschnitt B. mit angedeutet). Eine Thüröffnung an der Westseite mit zwei Tragsteinen, die einem Söller gedient haben, dazu ein vermauertes Fenster, gehören diesem Stockwerk an, das — ein spätrer Aufbau — aller Wahrscheinlichkeit nach als Wohnung benutzt worden ist. Das Aeussere.

An der Nordseite befindet sich der ehemalige, jetzt vermauerte Haupteingang. Er

[1] Nach Stapel fehlen im Westraum diese Bänder, so dass er nur durch Kreuzkappen ohne Gurte überwölbt wäre.

ist im Rundbogen geschlossen, aber mit einem Halbkreissturz ausgesetzt, auf welchem in (nun verwitterten) Relieffiguren Christus in der Glorie mit Engeln und Heiligen dargestellt ist. Ueber dem Rundbogen der Thüre, aber nicht parallel mit ihm, ist ein zweiter, vortretender schmaler Rundbogen als Verdachung angebracht, dessen Tragsteine die Ueberreste von Engelfiguren zeigen. An den Thürpfeilern bemerkt man die Spuren von zwei Rittergestalten in Relief auf lang herabgehenden consolenartigen Vorsprüngen. Ein nun vermauerter Eingang, links über dem Haupteingang, führte an das Westende der obern Capelle und stand sicherlich durch eine Gallerie mit dem Schloss in Verbindung. Die Ecklisenen und der Bogenfries finden sich auch hier und waren jedenfalls ebenso an der Südseite, bevor der Aufbau des dritten Stockwerks den Fries bis auf drei Bogen herabwarf. Hier ist, wie der Grundriss zeigt, der schmale Vorbau mit dem Treppenhaus und dem zweiten Eingang, welcher horizontal mit einem sehr niedrigen Fünfecksturz überdeckt ist, auf dessen Fläche man noch die verwitterten Reste von in verworrene Blattverzierungen auslaufenden Vögeln wahrnimmt.

Sehr charakteristisch ist die Ostseite durch die drei gleich hohen, enganeinanderstossenden halbkreisrunden Vorlagen der Altarnischen. Das obere Stockwerk ist vom untern durch ein leichtes Gurtgesims geschieden, von welchem Lisenen, vier an der Mittel-, je zwei an jeder Seitennische, bis zum sehr einfachen Hauptgesims und den darauf ruhenden halbkegelförmig aufgemauerten Dächern aufsteigen, ohne in ein Bogenfries überzugehen.

Detail. Was das Detail betrifft, so ist die Absicht und die Fähigkeit zu reicher Ausschmückung unverkennbar. Nicht nur sind die Ecken der Pfeiler in beiden Geschossen überall mit Viertelsäulen abgefasst, und an den Chornischen ihre Winkel mit Säulen ausgesetzt, sondern Gesimse und Sockel sind auch auf das zierlichste (wenn auch nicht mit dem feinsten Formgefühl) profiliert, und im obern Stockwerk sogar einige Capitälaufsätze in den Hohlkehlen mit Blattverzierungen bedeckt. (S. b. d.) Sehr eigenthümlich ist die Wulst der Sockel (s. Fig. a.) gleichsam in eine Schale gefasst, deren Ausschnitte in Verbindung mit den, Wulst und Plinthe verbindenden, Deckblättern eine belebende Verzierung bilden. Der Pfeiler a gehört der untern, der Pfeiler c. der obern Capelle an, welcher auch die Säulenknäufe b. und c. entnommen sind. Im Ganzen liegt der Capitälform der abgerundete Würfel zu Grunde und an einigen Säulen ist sie sehr entschieden ausgeprägt. Dann aber kommen wieder korinthisierende Blattbildungen vor (wie bei d.) oder muschelartige Zusammensetzungen (wie bei d.). Der Styl aber in diesen Verzierungen entspricht genau der aus den geschichtlichen Angaben abgeleiteten Bauperiode der Capelle, dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts.

Das Mauerwerk der Capelle ist aus dem Porphyr des Felsens genommen, auf dem sie steht. Treppen, Säulen und sonstige architektonische und verzierte Glieder sind von Sandstein; nur ein einziger der vier Säulenschäfte im obern Stockwerk (rechts vor der mittlern Altarnische) ist von weissem Marmor und scheint einem antiken Gebäude angehört zu haben.

DIE

KLOSTERKIRCHE IN HECKLINGEN.*

Unweit Stassfurth an der Bode im Fürstenthum Anhalt liegt das Dorf Hecklingen mit einer noch wohlerhaltenen alten Klosterkirche, die einen beachtenswerthen Platz in der deutschen Kunstgeschichte einnimmt. Was wir von ihrer Gründung wissen, beschränkt sich auf Folgendes.

Als Erbauer des Klosters Hecklingen werden die Markgrafen Theodorich und Hilperich (gest. 1117) genannt, als die Vollender des Baues des Letzteren Söhne, Conrad (gest. 1133) und Bernhard. Durch sie wurden zwölf Nonnen und ihre Schwester Irmengard als Aebtissin eingesetzt; die Bestätigungs-Urkunde des Klosters ist vom Papst Innocenz vom 10. Jan. 1139. In diese Zeit gehört aller Wahrscheinlichkeit nach der Bau der Kirche. Als Schirmherrn des Klosters traten später die Fürsten von Anhalt auf. 1496 brannten die Klostergebäude ab; die Kirche blieb verschont. 1559, unter der Aebtissin Barbara Schildes, wurde die Reformation eingeführt; das Kloster fiel dem Hause Anhalt zu, von welchem es der Familie Trotha als Lehn überlassen worden, und in ihrem Besitze ist es noch. Geschichte.

Schon der Grundriss (auf Taf. 2) zeigt uns eine durch Einfachheit der Anlage und durch Schönheit und Geschlossenheit der Anordnung hochausgezeichnete Bauanlage im Basilikenstyl, mit klar ausgeprägter Kreuzesform, welche sich auch im Aeussern vollkommen deutlich aussprechen würde, wenn nicht die Chornische t abgerissen und durch einen Schuppen ersetzt, die Nische u aber durch einen Anbau verdeckt worden wäre. Die Kirche ist dreischiffig, das Mittelschiff beträchtlich höher als die Seitenschiffe. An der Westseite, innerhalb der Umfassungsmauern, standen an den Ecken (Grundriss, a, c) zwei viereckte Thürme, davon nur noch der nördliche ganz, der südliche bis zur Höhe des Kirchendaches erhalten ist. Das Kreuzschiff tritt um die Breite der Seitenschiffe vor und hat an jeder Seite im Osten eine halbkreisrunde Absis, die indess nicht genau in der Linie des Seitenschiffes liegt, da der (sehr vertiefte) Hauptchor mit seiner grossen gleichfalls halbkreisrunden Altarnische die ganze Breite des Mittelschiffes beibehält. Der Haupteingang zur Kirche ist an der Nordseite (bei z); doch sind noch fünf andere Eingänge da, ins nördliche Querschiff, in den Thurm a, ins südliche Seitenschiff daneben und im Winkel des Querschiffs (nach der Empor), endlich, aber als spätrer Einbruch, an der Ostseite des südlichen Querschiffs. Ziemlich hohe Rundbogenfenster, ohne allen Profilierungsschmuck, mit von innen und aussen sich nach der Mitte zu verengender Laibung, bringen durch die Absiden und die Mauer des Mittelschiffes Licht in die Kirche; die Fenster der Seitenschiffe (Beschreibung. Aeusseres.)

* Zu den Abbildungen des Innern, wie des Grundrisses und einiger Details sind Puttrichs Denkmale der Baukunst, I. Lieferung 6. 7. benutzt.

sind eng und klein. In die Rundbogenfenster des Thurmes sind im 14. Jahrh. je drei Spitzbogen nebst Säulchen eingesetzt. Das ganze Gebäude steht auf einem zweifach gegliederten Sockel und ist von vortrefflich behauenen Quadersteinen auf das sorgfältigste ausgeführt. Sein äussrer Schmuck besteht in der Abfassung der Ecken mit Viertelrundstäben und den neben ihnen aufsteigenden, durch mehrfach gegliederte Rundbogenfriese verbundenen Lessinen. An den Aussenseiten der Chornischen steigen je vier solcher Lessinen auf, und an der Hauptchornische sind zwei Bogenfriese, eines unter, das andere über dem Fenster angebracht. Die Thüren der Südseite sind äusserst einfach; das Hauptportal aber an der Nordseite, leider zum grossen Theil verschüttet, hat an jeder Seite der Laibung zwei Säulen mit verzierten Capitälen und Capitälgesimsen und ist mit halbkreisrunden Archivolten überspannt, deren Ecken mit doppelten Rundstäben abgefasst sind. Ein halbkreisrunder Sturz auf den Thürpfosten scheint für ein Relief bestimmt gewesen zu sein. Ausserdem ist das ganze Portal mit einem Rahmen von Rundstäben halbkreisförmig eingefasst. Ueber dem Portal ist ein sechseckiges Fenster angebracht.

Inneres. Das Innere der Kirche, von welchem wir auf Taf. 1 eine Ansicht in der Richtung von Osten nach Westen geben, hat auf den ersten Anblick durch die eigenthümliche Verbindung von Spitz- und Rundbogen etwas Sinnverwirrendes; bald aber zeigt sich der ganze spitzbogige Theil als ein blosser, spätrer Einbau. Der ursprüngliche Bau ist eine Basilica, in welcher die überhöhte Mittelschiffwand von je sechs Arkaden getragen wird, die abwechselnd auf Säulen und auf Pfeilern ruhen. Alle drei Schiffe haben eine flache Holzdecke.

Alle Bautheile sind durch Schönheit der Formen und Verhältnisse ausgezeichnet. Die Pfeiler stehen auf Basen, die von einer Hohlkehle mit Platte, Wulst und Plinthe gebildet sind; ihre Kanten sind mit Ecksäulchen abgefasst; oben enden sie in ein einfaches Kämpfergesims. Die Säulen dagegen haben eine viel höhere Basis, attischen Profiles, die untere sehr dicke Wulst in einer Umschalung, durch welche an den Ecken der Plinthe der Uebergang zu dieser viereckten Unterlage gebildet wird. (Man sehe die Innenansicht der Kirche.) Die Säulenschäfte sind sehr stark, die Knäufe Würfelcapitäle mit Gesimsaufsätzen, mannichfacher, fächer- oder muschelartiger Verzierung, wie ein solches auf Taf. 2 c. abgebildet ist. Kommen Verzierungen an Pfeilergesimsen vor, so sind sie so einfach im romanischen Styl gezeichnet, wie man auf Taf. 2 bei dem Pfeiler d sieht, welcher an der linken Seite der südlichen Chornische (im Grundriss bei t) steht.

In diesen Bau, der die Merkmale des Styls vom ersten Drittel des zwölften Jahrhunderts trägt, ist nun ein zweiter, und zwar möglicher Weise noch im selben Jahrhundert, oder zu Anfang des folgenden, eingeschaltet, der allerdings der einfachen Würde des ältern wesentlichen Abbruch thut, uns aber doch durch die Schönheit und Zierlichkeit seiner Details versöhnt.

Einbau. Es scheint, dass für die Nonnen um die genannte Zeit ein abgesonderter Raum in der Kirche geschaffen werden musste. Man errichtete desshalb eine Empor, und zwar an der den Klostergebäuden nächstgelegenen Seite in Süden, und zog sie über einen Theil der

Westseite der Kirche hin, wie diess auf dem Grundriss (Taf. 2) durch eine Strichlage angedeutet ist. Diese Empor zu tragen ist nun ein förmlicher Unterbau aufgeführt worden, an welchem zugleich die inzwischen eingetretene Umwandlung des architektonischen Geschmacks sich kund gibt. An die Stelle des Halbkreisbogens war der Spitzbogen, jedoch noch in der ältern Form der glatten, nur an den Kanten abgefassten Archivolte, getreten; zu den convexen Würfelcapitälen kamen die concaven Kelchcapitäle und reichere Gliederungen der Basen und Gesimsaufsätze, und vor allem eine Ueberfülle von Ornamenten, bei denen inzwischen die alten, romanisch-stylisierten Formen noch immer zu Grunde liegen. Es ist diess vielleicht das erste Beispiel in der Baugeschichte des Mittelalters, dass ein Architekt einem frühern Bau, ohne alle Rücksicht auf das Bestehende, seine und seiner Zeit Neuerungen aufgedrungen, eine Weise, die bekanntlich im 17. und 18. Jahrh. viele herrliche Denkmale zur Unkenntlichkeit entstellt hat. Es dürfte desshalb angemessen sein, das Verfahren näher anzusehen. Es galt für die Gewölbe, welche die Empor tragen sollten, Stützpunkte zu schaffen. Man brauchte keine ringsumlaufende Empor, den grössten Raum aber dem Altar gegenüber im Mittelschiff; dazu das südliche Seitenschiff wohl nur zur Verbindung mit dem Kloster und aus dem nördlichen Seitenschiff (aus unbekannten Gründen) den Raum A des Grundrisses. Die vorhandenen Pfeiler und Säulen dienten als Anlehnpunkte; wo aber, wie im Mittelschiff ein zu weiter Bogen von einem Pfeiler zum andern hätte gesprengt werden müssen, wurden Pfeiler und Säulen eingesetzt, nehmlich bei e, h und l. Dasselbe geschah selbst im nördlichen Seitenschiff bei st ohne sichtbare Veranlassung. Die Pfeiler und Säulen d, g und i wurden ringsum, q, r und s auf drei, f, m und k auf zwei Seiten mit einem vielgegliederten Pfeilersystem ummantelt, so dass bei der letztgenannten nur einige Stellen (bei den Säulen sogar nur das Fussende), bei den erstern aber die ganze dem Mittelschiff zugekehrte Seite frei blieb. Säulen und Pfeiler n, o, p dagegen blieben ganz frei. Alles dieses veranschaulicht die Innenansicht auf Taf. 1.

Da die grössre Spannweite von d zu e und f den Baumeister veranlasste dafür den Rundbogen beizubehalten musste er, um nicht aus dem Verhältniss zu fallen, seine Pfeiler (gegen die Spitzbogenträger) erhöhen; zugleich aber auch für die ganze überwölbte Abtheilung des Mittelschiffs den Rundbogen beibehalten.

Bei der Einfachheit der spitzbogigen Archivolte wären ganz einfache Pfeileransätze genügend gewesen; allein die wachsende Verzierungslust der Zeit drängte zu reicher Ausstattung, auch ohne Rechtfertigung. Und so formte der Architekt seine neuen Hülfspfeiler, wie wir sie auf Taf. 2 bei e sehen (im Grundriss f) vielgliedrig, ohne dass — wie diess im ausgebildeten Style geschieht — von jedem Säulchen oder Rundstab eine Gewölbrippe aufsteigt. Natürlich musste das Aussehen noch viel reicher sein, wo diese Gliederung an drei oder vier Seiten sich wiederholte, wie bei r, s, g etc.

Die Verzierungslust, welche schon bei den Hülfspfeilern, an der Basis Pflanzen- und Thierformen als Verbindungsglieder zwischen Wulst und Plinthe anbrachte, und an den Capitälen die Grundform hinter Blätterwerk fast versteckte (Taf. 2 e.), tritt an den ganz neuen

Bautheilen (den Säulen a und b auf Taf. 2. oben, oder h und st des Grundrisses) in völliger Ungebundenheit auf, wo selbst die Säulenschäfte zum mannichfachsten Lichtspiel ganz mit pflanzenartigen und geometrischen Verzierungen überdeckt sind. Der Umstand, dass für all diese Verzierungen noch der alte, romanische Styl wenn auch bereits mit Modificationen, mâssgebend ist, gibt uns den Anhaltpunkt für die Bestimmung der Zeit, in welcher der Einbau der Empor stattgefunden hat. Ihn aber mit der ersten Anlage der Kirche selbst in Verbindung zu bringen, dürfte auch ohne diese abweichende Ornamentik Niemandem mehr einfallen.

Sculpturen. Was nun, ausser der Architektur, der Klosterkirche zu Hecklingen noch einen bedeutenden kunstgeschichtlichen Werth sichert, das sind ihre Sculpturen. In den Winkeln zwischen den halbkreisrunden Arkaden des Mittelschiffes, also des ursprünglichen Baues, sind Engelgestalten in Relief angebracht. Sie stehen mit weitausgebreiteten Flügeln, Schriftrollen in den Händen, auf Blätterconsolen. Ueber sie hin zieht sich an der einen Seite ein zellenförmig gebildetes Würfelgesims, auf der andern ein einfaches, gewöhnliches, ausgezeichnet allein durch kleine rundbogige Unterbrechungen über den Köpfen der Engel. (Siehe die Innenansicht Taf. 1.) Ausserdem sind über den Bogen der Nordwand des Mittelschiffs noch einzelne Köpfe als Schlusssteine angebracht.

Diese Sculpturen zeigen eine überraschende künstlerische Ausbildung. Die Engelsgestalten, vierzehn an der Zahl, (deren besondere Bedeutung noch zu ermitteln ist) sind von lebendiger, hie und da leidenschaftlicher Bewegung; aus den Köpfen spricht ein unverkennbarer Schönheitsinn, so wie aus der Anordnung der Gewänder Phantasie und Geschmack, in der Ausführung unterstützt von klarem Formenverständniss der Falten und Faltenzüge. Bei alledem ist der Styl streng, alterthümlich und an einzelnen Stellen ornamentistisch conventionell, wie denn die Flügel der Engel sich wie architektonische Verzierungen ausnehmen. Vielfach erinnern sie im Styl an die Sculpturen der goldnen Pforte zu Freiberg, so dass sie wohl der Zeit des Emporbaues angehören, wenn nicht das Gesims mit seinen für sie berechneten Kopfausschnitten einen Widerspruch erhebt, nehmlich als dem ursprünglichen Bau angehörig sich ausweist. Diese bildnerischen Arbeiten sind in Stucco ausgeführt und waren übermalt.

Vgl. Puttrich, Denkmale der Baukunst in Sachsen. Erste Abth. Lieferung 6. 7. *p* 51. — *Beckmann, Historie des Fürstenthums Anhalt.*

DIE

MARIA-HILF-KIRCHE IN DER VORSTADT AU VON MÜNCHEN. *

Die Maria-Hilf-Kirche in der Vorstadt Au von München ist die erste grössere Kirche in Deutschland, bei welcher der gothische Baustyl des 14. Jahrhunderts in möglichster Reinheit neuerdings wieder angewendet worden. Unter verschiedenen für diesen Bau eingereichten Plänen erhielt der des k. Bauinspectors Daniel Ohlmüller von Bamberg den Vorzug. Der Grundstein wurde am 28. Nov. 1831 gelegt und ohne Unterbrechung fortgebaut. Kurz vor der Vollendung aber, am 29. April 1839 starb der Baumeister und Bauinspector Ziebland führte das Werk zu Ende, so dass am 25. August desselben Jahres die Einweihung stattfinden konnte. Die Baukosten sind von der damals noch selbstständigen Vorstadt-Gemeinde, aber mit einer Unterstützung von Seiten des Königs Ludwig von 100,000 fl. (dazu noch über 200,000 fl. für die Glasgemälde) bestritten worden. Geschichte.

Die Kirche steht auf einem grossen, freien Platze, mit dem Chor gegen Osten und gewährt nach allen Seiten eine vollkommene An- und Uebersicht. Sie ist dreischiffig, nicht in Kreuzesform, sondern über einem Oblongum erbaut, das (wie der Plan zeigt) in Osten mit einem halben Achteck abschliesst, ist mit der Mauerdicke 245 F. lang, 91 F. breit und bis zum Schluss des Gewölbes 84 F. hoch. Als Màsseinheit hat der Architekt die Zahl 7 gewählt, so dass alle Haupt-Màsszahlen durch 7 dividiert aufgehen. Der ganze Bau ruht ringsum auf einer Stufe, auf welcher auch die Strebepfeiler aufsitzen. Neunzehn 52 F. hohe, 13 (und 11) F. breite Fenster der Seitenschiffe und des Chors, zwei niedrige über den Seitenportalen, dann zwei 25 F. hohe neben dem Hauptportal und drei Rosetten bringen Licht in die Kirche. Von ihren vier Eingängen wird das Hauptportal an der Westseite nur an grossen Kirchenfesten aufgethan; für die Gemeinde sind die Seiteneingänge am Westende der Nord- und Südseite, und ein kleines Pförtchen am Chorumgang ist für Geistlichkeit und Kirchendiener. Der Chor ist im Ostende des Mittelschiffes; die Seitenschiffe sind fast von derselben Höhe wie das Mittelschiff und zu einem Chorumgang verlängert. Den drei Schiffen entsprechend hat die Westseite eine dreifache Vorhalle, über deren Mitte der einzige Thurm der Kirche sich erhebt. Beschreibung. Anordnung.

Das Aeussere der Kirche hat im Ganzen ein etwas zu schmächtiges, an den Seiten sogar ein ärmliches Ansehn, da die drei Schiffe unter Einem Dach liegen, die Strebepfeiler schwach sind und selbst diejenigen der Thurmseite nicht über die gemeinsame Unterlage vortreten. Die Strebepfeiler enden allerdings in Fialen, allein dazwischen gibt's keine Fenstergiebel noch Dachgalerie, und da auch das Querschiff keinen Vorsprung bildet, so bleibt der Aeusseres.

* Querdurchschnitt und Grundriss unserer Tafel sind nach den Zeichnungen des Bauinspectors Ziebland angefertiget.

Hauptkörper des Gebäudes mit dem Chor ziemlich einförmig und schmucklos. Der Architekt hat dem abzuhelfen gesucht dadurch, dass er die fehlenden Fenstergiebel in bunter Ziegelmosaik auf das Dach gezeichnet. Abgesehen aber von der für eine bunte Dachverzierung ganz unstatthaften Zeichnung, ist sie auch ganz wirkungslos, da sie — obendrein farbig — nie die Täuschung aufrechtstehender Giebel machen kann, selbst nicht aus der Ferne. Die Westfront dagegen ist ziemlich reich ausgestattet und nicht ohne Eigenthümlichkeit der Anlage, die sich vornehmlich in der Verbindung von Thurm und Façade zeigt.

Façade. Die Façade, in deren Mitte der Thurm zu einer Höhe von 301 F. aufsteigt, zerfällt von unten nach oben in drei Hauptabtheilungen, deren untere, 84 F. hoch, von der Erde bis zum Gewölbe des Orgelchors, die zweite 105 F. bis zur Pyramide reicht und deren dritte diese selber und 112 F. hoch ist. Die untere Abtheilung zeigt wieder drei Abtheilungen neben einander nach Mássgabe der drei Schiffe, die mittlere mit dem Hauptportal und einer grossen, in ein Quadrat gefassten Rosette, die Seitenfelder mit übergiebelten Spitzbogenfenstern und Rosetten darüber. Die zweite, nächst höhere Abtheilung zerfällt in zwei Unterabtheilungen, von denen die untere 49 F. hohe der Breite nach abermals dreitheilig ist. Die dem Thurm angehörige Mitte dieser Unterabtheilung ist an der Basis viereckig, enthält die Glockenstube und die Uhr, hat drei schmale spitzbogige Fenster und macht einen eigenthümlichen Uebergang zum Achteck, indem von den Ecken des Würfels — die in der Regel einfach abgeschnitten werden — noch prismatische Ueberreste stehen bleiben. Dieses also halb sternförmig gebildete Thurmstück ist von einer Galerie mit Fialen bekrönt und hat einen freien Umgang.

Die Seitentheile dieser Unterabtheilung sind von sehr eigenthümlicher Construction. Die beiden Eckstrebepfeiler nehmlich der Façade gehen hier in je einen mehrfach gegliederten, kleinen Thurm über, der in eine Pyramide endigt. Von dem Fuss dieses Thürmchens am untern Dachende steigt in der Richtung des Daches und dieses verdeckend die Vorder-Mauer stufenförmig eingeschnitten empor und ist derart mit Másswerk, Giebeln und Fialen dreitheilig bedeckt, dass diese Verzierungen die Verbindungs- oder die Dachlinie, und auch zugleich den pyramidalen Abschluss der Seitenschifffaçaden darstellen, indem im dritten Felde, zunächst dem Thurm, zwei Blindfenster übereinander stehen, von denen das untere dem des ersten Feldes entspricht, das obere aber der Dachlinie folgt.

Ueber der sternförmigen Galerie steigt der Thurm achtseitig auf in zwei Absätzen, 56 F. hoch, mit acht Fenstern, davon vier nur zur Hälfte, vier aber bis zur Galerie herabreichen. Dieser Theil des Thurmes ist gleichfalls mit einer Galerie abgeschlossen, über welche die Giebel der Fenster und die Fialen der dazwischen aufsteigenden Strebepfeiler, wie Kronenzacken emporragen.

Der dritte und oberste Theil der Façade, die Pyramide, ist gleichfalls achtseitig 112 F. hoch, schliesst sich mit starken Rippen, die Zwischenräume mit durchbrochenem Másswerk ausgefüllt, unter einem sehr spitzen Winkel, und trägt auf dem Gipfel eine Blätterblume, aus welcher ein Kreuz aufsprosst.

Das Portal hat ausser seinen reichen architektonischen Zierrathen, der vielfach gegliederten Laibung, dem durchbrochenen Giebel, den Fialen etc. als Sculpturschmuck ein Madonnenbild von L. Schwanthaler.

Beim Eintritt durch die nördliche, oder die südliche Seitenthüre kommt man in eine der Vorhallen, darin allerhand Kirchengeräthschaften aufbewahrt sind. Auch befindet sich hier das Grab des Erbauers und sein Grabmal, entworfen von Matth. Berger, die Figuren von Kreling, modelliert von Sickinger, in Erz gegossen von F. v. Miller, aufgestellt am 25. Aug. 1852. Inneres.

Der Eindruck, den das Innere macht, ist überraschend, ja überwältigend. Wohlthuend wirken die Verhältnisse, wenn auch vielleicht der Länge noch eine Säulenweite mehr zu wünschen sein dürfte; schlank und 63 F. hoch steigen die Pfeiler und Dienste mit ihren (acht, resp. drei) Rundstäben empor, und theilen sich über dem Hopfenblätterkranz der Capitälchen in die Rippen der sternförmigen Gewölbe. Ein buntes Licht, wie es durch die gemalten Fenster bricht, durchdringt den ganzen Raum und gibt den in graugrünlicher Steinfarbe gehaltenen Mauer- und Pfeilerwerk einen magischen Schimmer. Alle Theile des grossen Ganzen stehen in der innigsten Harmonie; in demselben Styl ist alles durchgeführt was zur Kirche gehört, das Bewegliche so gut wie das Unbewegliche, die Altäre wie die Kirchenstühle, die Leuchter und Lampen wie die Kanzel, die Crucifixe, Prozessionsfahnen und Stationsbilder, Thürschlösser und Thürbeschläge, kurz jedes Kleinste und Grösste, so dass man das Gefühl hat: es ist alles aus Einem Guss.

Bei der Höhe der Seitenschiffe, die der des Mittelschiffs fast gleich kommt, erscheint die Kirche frei und weit, was bei gedrückten Seitenschiffen nicht wohl möglich ist.

Dazu kommt jene sehr originelle Einrichtung eines erhöhten Chorumgangs, von welchem aus die Kirche einen neuen und überraschenden Anblick darbietet. Zwar ist in den Kirchen gothischen Styls regelmässig der hohe Chor von der Umfassungsmauer getrennt. Statt aber den zwischen seinen Pfeilern und der Mauer entstehenden Raum als freien Umgang gelten zu lassen, hat der Architekt ihn durch eine Wand von 16 F. Höhe abgeschlossen, überwölbt und für die Nebenbedürfnisse der Kirche benutzt und nur die Empor als freien Umgang gelassen. Der grössere Raum wird als Sacristei, der kleinere als Taufcapelle benutzt; zwischen beiden führt eine sehr künstliche, aus besonders geformten, rothen Backsteinen aufgemauerte Wendeltreppe zur Empor.

Am vierten Pfeiler zur Rechten des Eintretenden steht die Kanzel, leider! bunt und mit nicht glücklicher Farbenwahl bemalt. Zwischen reichen gothischen Ornamenten sind an der Kanzelbrüstung die Bildnisse Christi, der Evangelisten und der Kirchenväter, und an der thurmartig bis zu den Säulencapitälen aufsteigenden Kanzeldecke die heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde in Holzschnitzwerk angebracht, sämmtlich von dem Bildhauer Entres. Der Kanzel gegenüber ist ein ebenfalls buntbemalter Gekreuzigter an dem Pfeiler befestigt.

Auf unserer Tafel sehen wir den Abschluss der drei Schiffe durch die Wand, welche die Sacristeien von dem Chor scheidet, mit einer durchbrochenen Galerie, die die Brüstung der Empor

bildet. Altarwerke in gothischem Schnitzwerk stehen am Ende eines jeden der drei Schiffe. Das Hauptaltar enthält die Kreuzigung Christi, dazu die Heiligen Ludwig und Therese, auch die Bildnisse des Kirchenbaumeisters Ohlmüller und des Bildhauers der Altäre, Schönlaub. Die Seitenaltäre tragen die Bilder des h. Joseph mit Anna und Maria, dann des h. Bonifacius, Corbinian und Franz von Paula. Malerei ist bei diesen Altarwerken nicht angewendet, auch hat man die Schnitzwerke nicht mit Farben bemalt, sondern mit einem lichten Holzton überstrichen, wodurch die Farbenungleichheiten der Holzoberfläche gehoben, diese vor Springen und Verwittern gesichert sind und der wohlthuende Eindruck edler Einfachheit gewonnen wurde, den die Pracht der gemalten Fenster als Gegensatz fordert.

Das Profil der Fenstereinfassung ist auf dem Durchschnitt unsrer Platte zu sehen. Vier Stäbe, von Backsteinen zusammengesetzt, die oben innerhalb des Spitzbogens ein System von Rosetten entwickeln, theilen die Fenster der Breite nach in fünf, andere von Gusseisen, Glasfenster. der Höhe nach in vierzehn Felder. Diese Felder dienen zur Aufnahme von Glasgemälden, welche König Ludwig für diesen Zweck hat anfertigen lassen und der Kirche zum Geschenk gemacht hat. Sie erhöhen den Werth der Kirche beträchtlich und gehören zu den bedeutendsten Leistungen der neuern Kunst. Sie erreichen nicht nur, sie übertreffen sogar alte Glasmalereien in Farbenpracht und Fülle. Abweichend vom Styl der letztern, die in der Regel eine Zusammenhäufung vieler kleiner Tafeln und ohne innern Zusammenhang sind, wird hier jedes einzelne Fenster von Einem grossen Gemälde eingenommen, um das in Goldschimmer und buntem Farbenspiel ein Rahmen von Zierrathen im reichsten gothischen Styl sich aufbaut. Sämmtliche Gemälde aber bilden ein Ganzes, dem die Idee der Kirche, die Verherrlichung der Jungfrau Maria, zu Grunde liegt, und deren hervorragendste Punkte in den Umkreis des hohen Chors fallen. Das mittlere Fenster grad über dem Hochaltar zeigt die Jungfrau in ihrer Verklärung, von Engeln emporgehoben über den Sarg, den verwundert die Apostel umstehen. Zu diesem Haupt- und Schlussbild führen die übrigen in zweifacher Reihenfolge hin, und zwar auf der einen Seite: das Leben der Maria in Betreff der ihr von Gott gewordenen Bestimmung als der Christus-Gebärerin, von der Verkündigung Joachims, zur Geburt, Vermählung, Verkündigung Mariä, Geburt Christi und ihrem Tod; auf der andern Seite die Beziehungen zu ihrem Sohne von der Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Aegypten, dem ersten Auftreten Christi im Tempel zum ersten Wunder in Cana und der Leidensgeschichte bis zu seinem Tode und Begräbnisse, ausgeführt in der k. Glasmalereianstalt zu München unter M. Ainmüller nach den Zeichnungen von P. Ruben, J. Schraudolph, A. Fischer und W. Röckel. Die Direction des Ganzen hatte H. v. Hess.

Unter zehn Fenstern der beiden Seitenschiffe ist an der Wand je ein Basreliefbild in Holzschnitzwerk von Schönlaub angebracht. Es sind die zehn Leidensstationen Christi nach der herkömmlichen Anordnung, von der Verurtheilung Christi zum Tode, zur Kreuztragung, der Begegnung der Mutter, den verschiedenen Fällen, der Kreuzigung und der Grablegung. Auch diese in einem edlen und ruhigen Styl gehaltenen Bildwerke hat man mit dem sonst üblichen Farbenüberzug verschont.

DER DOM ZU MAINZ. *

Die Geschichte unsrer Baudenkmale geht grossentheils Hand in Hand mit der Culturgeschichte unsers Volkes. Sie entrollt uns in dieser Beziehung ein trübes Bild von der allmählichen Abnahme des Gefühls für Einfachheit, Würde und nationale Eigenthümlichkeit, der Achtung und Liebe der Werke unsrer Väter, der Wärme und Wahrheit religiöser Bekenntnisse. Belege dafür bieten die aus ungenauen Erinnerungen an das römische Alterthum aufgerichteten kirchlichen und weltlichen Bauten der letzten drei Jahrhunderte; noch mehr die Entstellungen alterthümlicher Werke durch die Zuthaten eines ganz entarteten und haltungslosen spätern Geschmacks; oder auch moderne Zerstörungslust, Zerstörungswuth. Als ein Zeichen äusserster Gefühllosigkeit muss es aber genommen werden, wenn ein altehrwürdiges, wohlerhaltenes Baudenkmal, wenn die Hauptkirche einer bedeutenden Stadt derart von Wohngebäuden ummauert und umklebt wird, dass die Zugänge kaum noch zu finden sind, geschweige denn der Anblick einer Seite oder gar eine Gesammtansicht derselben gewonnen werden kann. In diesem schimpflichen Zustand befindet sich der Dom zu Mainz, an dessen Aussenseiten rings um menschliche Wohnungen, grösstentheils sehr hohe, wie Schwalbennester sich angeheftet haben. Es ist aber dieser Act der Gefühllosigkeit um so verderblicher, als die Wiederaufhebung desselben Geldmittel in Anspruch nehmen würde, welche ideellen Zwecken auch von einer sehr wohlhabenden Stadt im Zeitalter der materiellen Interessen nicht mehr zugewendet werden.

An der Stelle einer zu Ehren des H. Martinus im sechsten Jahrhundert erbauten Geschichte.
Kirche in Mainz liess der Erzbischof Willigis, nachdem er sie hatte abbrechen lassen, im
J. 978 den jetzigen Dom zu Ehren desselben Heiligen erbauen. Er wurde aus Quader- 978.
steinen und in aller Pracht ausgeführt, wie es der Würde des Erbauers, als obersten deutschen Bischofs, kaiserlichen Kanzlers und Reichsverwesers, und der Bestimmung des Domes als der ersten Kirche des Reiches und als Mutterkirche der meisten bischöflichen Kirchen von Deutschland angemessen war, und war nach dreissig Jahren vollendet; brannte aber am Tage
der Einweihung wieder ab, 1009. Willigis begann sogleich die Wiederherstellung, starb 1009.
aber 1011, was inzwischen die Arbeit nicht wesentlich gestört haben kann, da Erzbischof 1011.
Aribo 1024 den Kaiser Konrad II. in der neuen Kirche gekrönt. Die zweite Einweihung 1024.
erfolgte indess erst am 10 Nov. 1036 durch den Erzbischof Bardo. 1036.

Dieser Bau wurde gleichfalls und zwar mit mehren andern Kirchen und einem grossen Theil der Stadt durch Feuer verwüstet im J. 1081; über seine Herstellung fehlen in- 1081.
dess sichre Angaben.

* Zu Tafel 1, Ostseite, wurden Gailhabaud's „Denkmäler" benutzt; zu Tafel 2, Westseite, Grundriss, Detail, Kallenbach's Atlas zur Geschichte der deutsch-mittelalterlichen Baukunst; Wetter, der Dom zu Mainz, u. v. Quast, die romanischen Dome des Mittelrheins.

1135—1136. Im J. 1135 und 1136 erbaute Erzbischof Adalbert I. die St. Gotthardscapelle an der Nordwestseite des Doms, zwischen dem Dom und dem erzbischöflichen Palast, als
1137. Hof- und Grabcapelle. 1137 erfuhr der Dom einen abermaligen, doch schwerlich bedeutenden Brand. Die nachfolgenden blutigen Zwistigkeiten zwischen dem Erzbischof und den Bürgern brachten wohl dem Domschatz, nicht aber dem Dom selbst wesentlichen Schaden;
1191. dagegen erlitt er im J. 1191 wieder eine Feuersbrunst, die als äusserst verheerend geschil-
1196. dert wird, und verlor kurz darauf 1196 durch einen Sturm das Dach seines Kuppelthurmes.
1233. Im J. 1233 schrieb Erzbischof Sigfried III. einen Ablass aus für Beiträge zur Vollendung der Dombauten. Eine genaue Angabe, worin diese bestanden, haben wir nicht; dass sie aber
1239. umfangreich gewesen, erhellt aus dem Umstand, dass am 4. Juli 1239 eine neue Einwei-
1245. hung stattfand. Später fügte Erzbischof Sigfried den Kreuzgang hinzu, welcher 1245 eingeweiht wurde.

In die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts fällt die Erweiterung der Kirche durch Durchbrechung der Seitenmauern des Doms und Hinzufügung der Seitencapellen an der Nord- und Südseite, wodurch er fünfschiffig wurde. Die erste dieser Capellen, der H.
1260. Barbara gewidmet, (2 des Grundrisses) wurde 1260 eingeweiht; und die Allerheiligen (10)
1317. gegenüber, die schönste von allen, 1317. Von einzelnen Familien oder Personen gestiftet entstanden diese Capellen nach und nach, so dass ihre Vollendung bis ins 15. Jahrh. reicht.

1397—1412. Zwischen 1397 und 1412 wurde der noch erhaltene, schöne Kreuzgang durch Erzbischof Konrad von Weinsberg aufgeführt; und zwar — aller Wahrscheinlichkeit nach — von dem daselbst begrabenen Dombaumeister Johannes Weckerlin, der auch die schöne Thüre (v des Grundrisses) gebaut haben mag, die aus der Kirche in den Capitelsaal (h) führt. — Um dieselbe Zeit liess der Erzbischof Johannes von Nassau über der „neuen Krypta“ eine Capelle, wohl in Gestalt eines Baldachins aufführen, die inzwischen auf Befehl eines seiner Nachfolger, Anselm Franziscus von Ingelheim wieder abgetragen wurde,
1458. weil sie die Kirche beengte. * — Im J. 1458 wurde der Boden der Kirche um zwei Stufen erhöht; was im J. 1757 wiederholt wurde. Im dreissigjährigen Kriege war der Dom in Gefahr auf Befehl Gustav Adolph's in die Luft gesprengt zu werden, was der Gesandte Ludwigs XIII. von Frankreich, Marquis de Brize, auf Befehl seines Königs verhinderte. Man zeigt noch an einigen Ecken der Pfeilerbasen die Spuren damals angefangener Zerstörung, ja an einer Stelle sogar (beim Eingang an der Südseite) den s. g. „Schwedenhieb,“ angeblich von Gustav Adolph selbst gegen einige Pfeiler geführt.

1765. Am 22. Mai 1765 verzehrte ein Gewitterbrand einen grossen Theil der Bedachung des Domes, worauf der Hauptthurm, die beiden kleinen Thürme, das ganze Westchor und

* Die Krypta des H. Martinus liegt im ursprünglichen Bau unter a. c. Bardo erweiterte sie zu seinem Begräbniss bis c′. Später — die Zeit ist nicht bekannt — ward sie bis auf die Gruft Bardo's zugeschüttet und der Chor damit niedrig gelegt, was man noch an den hohen Fussgestellen der Halbsäulen im Chor erkennen kann. Die alten Eingänge zur Krypta sind an den Chorwänden bei c′ noch sichtbar; die Fenster sind erst 1828 vermauert worden. — Was unter der „neuen Krypta“ zu verstehen sei, ob die Gruft Bardo's, oder eine Krypta unter dem Westchor ist nicht ermittelt.

die beiden Arme des Kreuzes durch den Architekten Neumann von Würzburg (der auch am Dome von Speier sich einen Namen gemacht) feuerfest mit steinernen Dächern, aber freilich nicht ohne die Zuthaten des damaligen Modegeschmacks gedeckt wurden. Kurz danach (1777) wurde auch die Umbauung des Domes mit Wohnhäusern (an der Stelle früherer 1777.
Kramladen) begonnen. Bei dem Brande, der in Folge des Bombardements von Mainz am 28. Jun. 1793 ausgebrochen war, litt die Kirche vornehmlich an den Dächern des Ostchors, 1793.
des Langhauses und des Kreuzganges; Mauern, Pfeiler und Gewölbe blieben unverletzt. Dennoch wurde der Dom nach diesem Brande als Ruine behandelt und als Heu-Magazin benutzt; ja es stand ihm ein noch schlimmeres Loos bevor, da der französische Präfect Jean Bon St. André, von den Mainzer Demokraten aufgestachelt, seine völlige Niederreissung in Paris beantragte. Es ist das Verdienst des damaligen Bischofs Joseph Ludwig Colmar, der mit Ausdauer dagegen kämpfte und der gemässigten Denkart des gleichzeitigen Cultusministers Portalis, dass der Dom erhalten blieb, und am 6. Nov. 1803 dem Capitel zurückge- 1803.
geben wurde. Die Einweihung erfolgte am 15. Aug. 1804, obschon die Wiederherstellung 1804.
sich nur auf das Nothdürftigste beschränkt hatte.

Noch einmal, in den Kriegsjahren 1813 und 1814 musste die Kirche als Magazin 1813—1814.
dienen, seit dem 12. Nov. 1814 aber ist sie dem Kirchendienst ungestört geblieben und die Herstellungen sind mit grossem Eifer betrieben worden. Im J. 1828 bekam der s. g. 1828.
Pfarrthurm an der Ostseite eine gothische Kuppel von geschmiedetem Eisen, von 43 Fuss Durchmesser und gleicher Höhe, und 26,571 Pfund schwer, ausgeführt nach der Zeichnung und unter der Leitung des Oberbaurathes Moller in Darmstadt. (S. Tafel 1.) Sie besteht aus einer einfachen Reihe von 66 Sparren aus geschmiedetem Eisen, welche 26 Zoll von einander entfernt, von unten bis oben mit horizontalen Ringen, und ausserdem mit spiralförmig ansteigenden, sich durchkreuzenden Schwungbändern verbunden sind. Die ganze Kuppel ist mit Zinkplatten eingedeckt. Das Kreuz auf der Spitze ist 15 F. hoch. — Bei dieser Gelegenheit wurde auch der Fuss des Ostchors aussen mit Steinplatten belegt, wodurch die halbkreisrunden Fenster der ehemaligen Krypta ihren Untergang fanden.

Um nun mit Hülfe dieser geschichtlichen Anhaltpunkte die Zeitfolge der einzelnen Bauperioden.
Bautheile festzustellen, müssen wir theils die sichern Baunachrichten im Auge behalten, theils auf ähnliche Bauanlagen in der Nähe sehen, bei denen eine festere Zeitbestimmung bereits gewonnen ist, namentlich auf den Kaiserdom zu Speier, mit welchem wir unser Werk begonnen haben.

Sehen wir von den beiden im 13. u. 14. Jahrh. hinzugefügten Capellenreihen an der Nord- und Südseite ab, so behalten wir eine dreischiffige Kirche mit einem Ost- und einem Westchor. (A u. O des Grundrisses auf Tafel 1.) Im Westchor (Aufriss Taf. 1) erkennen wir leicht den Baustyl der Uebergangszeit um das Ende des 12. und den Anfang des 13. Jahrhunderts. Demnach bleiben uns die drei Schiffe mit dem östlichen Altarhaus nebst den runden Eckthürmen (und der Krypta) als die frühere Bauanlage, wobei es unentschieden bleibt, ob nicht der westliche Querbau (w, t, g, f im Grundriss) — natürlich in

ganz anderen Formen — als Vorhalle mit Thürmen, wie der Speirer Dom sie hatte, ebenfalls dazu gehört habe?

Es frägt sich nun, in welche Zeit diese Bauanlage gehört, oder ob auch sie verschiedenen Zeiten anheimfällt? Im Aeussern zeigt sogleich der Anblick der Ostseite (Taf. 1) eine grosse Verschiedenheit der drei Thürme unter sich, von denen der mittlere einer viel spätern Periode angehört, als die fünf untern Stockwerke der kleinen Seitenthürme; dagegen auch einen Unterschied dieser und der übrigen Ostfront, welche älter als der Mittelthurm und jünger als die Seitenthürme erscheint. Im Innern nimmt man gleichfalls an den verschiedenen Bautheilen die Zeichen verschiedener Bauzeiten wahr; namentlich ergibt sich, dass die Einwölbung des Langhauses nebst den Gewölbträgern in eine spätere Zeit fällt als die Pfeiler, und dass der Dom ursprünglich eine Pfeilerbasilica mit flacher Holzdecke war. Allein auch die Pfeiler tragen die Spuren verschiedener Zeiten an sich, so dass das Urtheil über die Bauperioden des Doms überall auf Hindernisse stösst, und trotz vieler ernster und gründlicher Untersuchungen noch nicht zum Abschluss gekommen ist.

Literatur der Baugeschichte.

Unter denjenigen die sich um die Baugeschichte des Domes besondere Verdienste erworben, steht J. Wetter mit seiner „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz 1835" obenan. Er hält den östlichen Chor mit den beiden Armen des Kreuzes für den ursprünglichen Bau von Willigis (978—1009) und das Schiff für den Bau Bardo's (1011—1039). Am meisten im Contrast mit dieser Annahme steht v. Quast (die romanischen Dome des Mittelrheins), welcher nur die östlichen Eckthürme für Ueberreste des Bardo'schen Baues gelten, Langhaus aber und Chor nach dem Brande von 1137 aufführen lässt, doch so dass der Bau mit dem erstern begonnen, mit dem Chor beschlossen wird. Den Hauptstützpunkt für diese seine Ansicht findet von Quast in der von Erzb. Adalbert I. in den Jahren 1135 und 1136 erbauten St. Gotthardscapelle. Es wird für die Beurtheilung seiner Schlussfolgerungen ganz angemessen sein, ihm zunächst dahin zu folgen.

St. Gotthardscapelle.

Die St. Gotthardscapelle (S. den Grundriss, Taf. 2. D.) hat einen Hauptkörper von 58 F. Breite und 65, mit der Chornische 84 F. Länge, die Mauerdicke eingeschlossen, mit vier viereckigen Pfeilern, zwischen denen sich rundbogige Gurte mit einfachen Kreuzgewölben spannen. Die Seitenschiffe sind ein wenig enger als das Mittelschiff und darum ihre Bogen etwas überhöht; jedes der drei Schiffe schliesst in Osten mit einer in die rechtwinklig abgeschlossene Umfassungsmauer eingebauten Altarnische, das mittlere aber erst nach einer Verlängerung um 17 F. Genau dieselbe Anlage und Eintheilung wiederholt sich in einem zweiten Stockwerk, nur dass da Säulen statt der Pfeiler stehen, so dass wir in der St. Gotthardscapelle ein sehr vollkommenes Beispiel der früher (p. 45.) besprochenen Doppelcapellen haben würden, wenn beide Stockwerke durch eine Oeffnung verbunden wären, oder wenigstens gewesen wären, wie v. Quast annimmt. Sollte diese Annahme sich nicht bestätigen, — und in der That fällt in solcher Nähe einer grossen Kirche das Hauptmotiv einer Doppelcapelle, der beschränkte Raum für die Theilnahme Vieler an der gottesdienstlichen Handlung, weg —, so würde man in der St. Gotthardscapelle einfach die Grabcapelle

des Erzbischofs zu sehen haben, mit der Gruft zu ebner Erde, in welcher er auch wirklich seine ewige Ruhestätte gefunden. Aussen zieht sich auf der Süd- und Ostseite der obern Capelle eine rundbogige Zwergsäulengalerie umher. Die gesammte Architektur der Capelle hat etwas Schwerfälliges, ja fast Charakterloses. Die ziemlich gefühllosen Kämpfergesimse treten stark über die Pfeiler vor, die Capitäle der (stark verjüngten) Säulen sind formlos nach unten abgerundete Würfel, und die Basen zeigen gleichfalls eine ziemlich rohe Behandlung des attischen Profiles.

v. Quast findet „alle Details des Langhauses vom Dom in Uebereinstimmung mit dieser Capelle," und da, nach seiner Ansicht, „die bei einem Monument angewandte Bauweise nothwendig nicht älter sein kann, als wie das angegebene Datum," so hält er die Anlage des Domes für gleichzeitig oder vielmehr für später, als die St. Gotthardscapelle, nehmlich als den Bau nach dem Brande von 1137 (wobei er freilich übersieht, dass das Vorhandensein eines Datums etwas rein Zufälliges ist, und dass wenn für den Dom zufällig einmal ein älteres gefunden würde, die St. Gotthardscapelle in das Verhältniss zu ihm eintreten müsste, das ihm jetzt zur Capelle angewiesen worden; ferner: dass das Datum wohl die Grenze für die Zukunft, nicht aber für die Vergangenheit feststellt und dass ein Baumeister schwerlich zwar einem kommenden Style vorgreifen, aber von den vorhergehenden Bauweisen nehmen kann, was ihm beliebt, wie denn z. B. noch lange nach Einführung des Spitzbogens der Rundbogen angewendet worden).

Schnaase (D. Kunstblatt 1853 Nr. 45.) erklärt sich mit Entschiedenheit gegen die Folgerungen v. Quasts aus dem Styl der Gotthardscapelle und hält die Gesammtanlage des Doms für den Bau nach dem Brande von 1081. —

Kugler (im D. Kunstblatt 1854. Nr. 3.) tritt in erster Beziehung Schnaase vollkommen bei, erkennt aber im Langhaus und Ostchor die ursprüngliche von Bardo beendigte Bauanlage des Willigis, nimmt jedoch an der Aussenseite des Ostchors — schon nach der Verschiedenheit des Baumaterials — verschiedene Bauzeiten wahr, und setzt die Umwandlung der Holzdecke in Gewölbe in die Zeit nach dem Brande von 1137.

Noch ist, wie man sieht, die Untersuchung nicht zum Abschluss gebracht, und wenn ich in Nachfolgendem auch meine aus frühern, und jüngsten Beobachtungen geschöpften Ansichten mittheile, so bin ich weit entfernt, zu verkennen, dass uns immer noch Fragen und Zweifel übrig bleiben. Im Ganzen übrigens schliesse ich mich am meisten der Ansicht Kuglers an.

Demnach folgen sich die Hauptbautheile des gegenwärtigen Domes in nachstehender Weise:

1. Aeltester Theil: Gesammtanlage des Doms als einer dreischiffigen Basilica; die fünf untern Stockwerke der runden Eckthürme an der Ostseite; 978 bis 1037. Aelteste Anlage

Ich fasse die Zeiträume von 978 bis 1009 und 1009 bis 1037 in einen einzigen zusammen, weil nichts als die Feuersbrunst Eines Tages zwischen ihnen liegt, und nicht

wohl anzunehmen ist, dass Willigis einen Plan, an dessen Ausführung er einunddreissig Jahre gearbeitet, mit alle dem, was eine selbst grosse Feuersbrunst (an Grundmauern etc.) noch übrig lässt, bei dem sofort begonnenen Neubau ganz und gar verlassen haben sollte. Auch darf man nicht ausser Acht lassen, dass bereits 1124 eine Kaiserkrönung im neuen Bau vorgenommen werden konnte. Die einfache Grossartigkeit und Massenhaftigkeit der Anordnung, die schwere und gedrängte Stellung der Pfeiler, die gleiche Stärke der Haupt- und der Zwischenpfeiler, die so deutlich an die Anlage des Speirer Domes erinnert, sprechen für die angenommene Frühzeit, und selbst viele Details, namentlich mehre Kämpfergesimse der Pfeiler, sowie das gleichsam hinter den Pfeilerfortsätzen oder Mauervorsprüngen horizontal durchgehende Gesims mit der alterthümlichen Form der Platte und schrägen Schmiege stimmen damit überein, wie denn namentlich die letztere dem Gesims und den Pfeilerköpfen und Pfeilerbasen der allseitig als älteste Theile anerkannten runden Eckthürmchen vollkommen entspricht (Vgl. Taf. 2. E und C i). Doch sind allerdings die meisten Kämpfergesimse und Basen in bewegteren Formen profiliert, wie sie dem 12. Jahrhundert eigen sind, was aber wohl auf Rechnung der vielen nothwendig gewordenen Reparaturen zu setzen sein dürfte.

Einwölbung. 2. Umwandlung der flachen Holzdecke des Langhauses in Gewölbe; also auch Einsetzung der Halbsäulen als Gewölbträger; Fenster der Mittelschiffwand. 1081. (1137?)

Dass der Mainzer Dom ursprünglich eine flache Holzdecke hatte, ist neuerdings ausser Zweifel gestellt durch eine Stelle aus der „Vita Bardonis“ von einem Zeitgenossen desselben, Volculdus, welche v. Quast und Schnaase a. a. O. p. 21. mittheilen. Es gilt desshalb nur nachzuweisen, dass die Einwölbung des Langhauses (die erste nehmlich; die jetzige ist später) nicht gleichzeitig sei mit dem Aufbau der Pfeiler und der Mittelschiffwand. Es muss sogleich das Missverhältniss zwischen den breiten Mauerblenden und den schlanken Fenstern, noch mehr aber die Stellung der letztern auffallen. Die Fenster stehen nicht senkrecht über den Mauerblenden, obschon diese senkrecht über den Arcaden stehen, sondern sind auf eine für einen horizontalen Abschluss durchaus unharmonische Weise zusammengerückt. Diess findet seine Erklärung und Rechtfertigung allein in der Annahme verschiedener Bauzeiten für Pfeiler und Wand einer- und Gewölbe anderseits. Ob diese Einwölbung nun nach dem Brande von 1081 oder von 1137 geschehen, das dürfte vorzugsweis noch unter die offenen Fragen gehören. Auffallend bleibt jedenfalls die grosse Uebereinstimmung der Capitäle und Basen der Halbsäulen mit denen der (1135 erbauten) St Gotthardscapelle.

Ostseite. 3. Die Ostseite mit Ausnahme der Thürme und des um die Absis gelegten Sockels, 1137 bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Die Bogenstellung mit ihren zierlichen Halbsäulen und hohen Fenstern an der Absis (Taf. 1), die Zwergsäulengalerie darüber, die pyramidal aufsteigenden Mauerblenden und der Bogenfries am Giebel, die Form und das Detail der Portale tragen so entschieden das Gepräge aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ja letzteres stimmt so genau überein

mit den bewundernswürdig schönen, der Antike nachgebildeten Einzelnheiten des Speirer Domes, dass man nicht nur auf dieselbe Zeit, sondern auf denselben Urheber schliessen möchte.*

4. Der Westchor mit dem angrenzenden Querschiff mit Ausnahme des obern Aufsatzes, der Bedachung und Verzierung der Kuppel; das jetzige Gewölbe des Langhauses; Capitäle und Basen der Halbsäulen in den Nebenschiffen (der ehemaligen Umfassungsmauer) vom dritten Pfeiler an; die Thüre (n im Grundriss) nach dem Markt zu; die Kuppel des Ostchors (über c), das Capitelhaus (h) und die Sacristei (u, u) am Westchor; 1191 — 1239. Westseite etc.

So wie der Brand von 1191 als der verheerendste geschildert wird, so sind die darauf folgenden Bauten am Dom die umfassendsten geworden. Für ihre Zeitfolge nimmt Wetter die Bogenbildung, d. h. die allmähliche Umbildung des Rundbogens in den Spitzbogen als Wegweiser. Die Gurtbogen des Mittelschiffs (bei l im Grundriss) sind nur um $^1/_{50}$ über den reinen Rundbogen erhöht; (in den Seitenschiffen sind die Gurtbögen noch halbkreisrund). Diese Gewölbe sind nach Wetter 1196 vollendet gewesen und zeigen das Entstehen der spitzbogigen Bauweise in Deutschland. Die Bogen, welche den Thurm und die Kuppel tragen, (k u. t) sind um etwa $^1/_{16}$ und $^1/_{19}$ des Durchmessers über den Halbkreis erhöht, während die Gurtbogen des Kreuzgewölbes (s, d) mit etwa $^1/_9$ Erhöhung, und endlich die Stirnbogen der achteckigen Kuppel (zwischen 1236 und 1238 erbaut) mit $^1/_5$ Erhöhung reine Spitzbogen sind.

Das westliche Querhaus mit der Kuppel und das Westchor mögen um oder bald nach 1200 angelegt worden sein; das Querhaus war vor 1228 vollendet, in welchem Jahre Erzbischof Sigfried die Stiftung des Bartholomäus-Altars (im nördlichen Kreuzarm b) bestätigt hat. Wir haben somit einen Bau im s. g. Uebergangsstyl vor uns. (Taf. 2.) Die Anlage des Altarhauses mit drei nicht mehr halbkreisrunden, sondern durch ein halbes Sechseck gebildeten, an den Ecken mit Strebepfeilern verstärkten Nischen hat ein durchaus gothisches Gepräge, wenn etwas Gleiches auch ausserdem vorkommt und wenn auch alle Bogen noch im Halbkreis ausgeführt sind. Sonst aber finden sich hier nicht nur jene kleeblattartigen Ueberspannungen der gekuppelten Fenster, und die Gruppierung von einem mittlern höhern Fenster mit zwei niedrigern zur Seite, sondern (im Innern) eine fast verwirrende Mischung alterthümlicher und rein gothischer Formen, Würfelcapitäle, an den Pfeilerhalbsäulen der Kuppel rundbogige Thüren mit eingelegtem gothischen Blattwerk und gothischen Gliederungen, so dass man, wäre das Mauerwerk nicht so sichtbar aus dem Ganzen, an allerhand Einschiebsel denken könnte. Besonders auffallend ist die Thüre (x), welche aus dem südlichen Kreuzarm in die Chornische führt, mit schlanken Säulchen der Laibung, kelchförmigen Capitälen und überhöhten Rundbogenreifen;** die entsprechende Thüre (y) im nörd-

* Abbildung in Moller's Denkmalen. Bl. 6.
** Abbildung in Moller's Denkmalen. Bl. 12.

lichen Kreuzarm ist rein gothisch. Am meisten übrigens spricht doch die Aussenseite mit ihrem Reichthum der Gruppierung, mit dem Streben nach Mannichfaltigkeit der Lichtbrechung durch verschieden gestellte Flächen, mit dem Emporstrecken aller Glieder und Verhältnisse, den nach neuer Entwickelung ringenden Charakter der Zeit aus.

Seitenschiffpfeiler. Dass die Halbsäulen der (ehemaligen) Umfassungsmauer aus dieser Zeit herrühren, erkennt man an den Eckdeckblättchen der Basen, einem Merkmal des Baustyles von 1160 bis 1225 (ungefähr), sowie an den Capitälen, bei denen die (concave) Kelchform an Nördlicher Eingang. die Stelle des (convex) abgerundeten Würfels getreten ist. Dass auch die grosse Thüre an der Nordseite in dieser Zeit erbaut worden, erhellt aus den Einkehlungen der Pfeilerkanten, aus den Profilen der concentrischen Bogen und aus den kelchförmigen Säulencapitälen und ihrem Laub. *

Capitelhaus. Gleichzeitig ist das Capitelhaus (locus memoriae oder Memorie genannt) an der Südseite, ein viereckiger mit einem Kreuzgewölbe überdeckter Saal, dessen Rippen in den vier Ecken auf gestauchten Säulen ruhen. ** Auch hier Kelchcapitäle und gothisches Laubwerk. Denselben Charakter trägt die Altarnische des Capitelsaales mit ihrem Bogen und die nun vermauerte Thüre (v′) mit dem Bild des H. Martinus, der das Modell des Domes in der Hand hat.

Alt. Kreuzgang. 5. Die an den Kreuzgang stossenden Hallen um 1243.

Erzbischof Sigfried hatte den Kreuzgang gebaut, welcher bei Gelegenheit einer Synode durch den Bischof von Eichstädt in Gegenwart des Kaisers Konrad IV. 1243 eingeweiht worden war. Von diesem Bau, der bald durch einen andern ersetzt wurde, sind noch die anstossenden Hallen übrig, was sich aus ihren weniger schlanken Säulen und Bogen schliessen lässt.

Die äussern Seitenschiffe. 6. Die äussern Seitenschiffe mit ihren Capellen, von 1260 bis ins 15. Jahrhundert.

Ehedem gehörte zu jedem Fenster eine Capelle. Mehre der Zwischenwände wurden später herausgenommen, so dass die Zahl von 15 sich auf 9 vermindert hat. Die älteste Capellen. dieser Capellen ist die der h. Barbara (2) vom Jahre 1260, gegründet von den Brüdern Adelvolk und Eberhard von Thurn, und im reinsten gothischen Style ausgeführt, mit leichten hochstrebenden, von rohrstengelartigen Säulen wie spielend getragnen Gewölben und einem mächtigen, durch vielfaches Masswerk reichgegliederten Fenster. Ueberhaupt besitzen wir in den Fenstern dieser Capellenreihe eine Anzahl der schönsten Beispiele gothischer Fenster und gleichsam eine Entwickelungsgeschichte gothischer Bauformen. Die Capelle St. Victor (1) wurde erbaut 1279—1284; St. Johannes (9) 1279; St. Lambertus und St. Magnus (3) 1289—1291; St. Laurentius 1306, und St. Andreas (jetzt eins mit ihr) 1323; Allerheiligen mit einem riesenhaften und prachtvollen Fenster (10) 1317; St. Thomas (jetzt eins

* Abbildung in F. H. Müller's Beiträgen zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde.

** Abbildung von Dom. Quaglio (in Steindruck) und theilweis in Moller's Denkmalen der Baukunst. Bl. 9 und 54.

mit ihr) vor 1328; und St. Michael (7) vor 1332. Die Mariencapelle (5) soll erst am Ende des 15. Jahrh. erbaut sein.

7. Der Kreuzgang (i), 1397 bis 1412, und das Portal (v), das aus dem südlichen Kreuzschiff in den Capitelsaal führt. Kreuzgang.

8. Der obere Aufsatz des Hauptthurmes (in Westen) sowie der des s. g. Pfarrthurmes (in Osten) mit dem Giebelkranz und den Aufsätzen der runden Eckthürme, sämmtlich wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Thurmspitzen.

9. Die Bedachung des Hauptthurmes und des ganzen Westchors mit ihren Schnörkeln und Pyramiden rührt von 1756 her; die Kuppel des Pfarrthurmes und der Sockel des Ostchors von 1828. Thurmbedachung.

Nach dieser Uebersicht über die Baugeschichte des Domes wird man es erklärlich finden, dass der Gesammteindruck (selbst wenn der Häusermantel auch äusserlich einen gestattete) kein einheitlicher, harmonischer sein kann. Dagegen erhält das Gebäude eben dadurch seine hohe geschichtliche Bedeutung, dass es nahebei alle Bauweisen der Neuzeit in sich vereinigt, von der altromanischen Anlage an bis zur fast vollkommenen Nachbildung der Antike im spätromanischen Styl; die Uebergänge ins Gothische mit allen möglichen Mischverbindungen des Romanischen und Gothischen; sodann die ganze Entwickelung der Gothik bis zu ihrer höchsten Reinheit und Schönheit, und bis zu ihrem Verfall: endlich selbst das Roccoco und die Erneuerung der Gothik in unsrer Zeit; so dass nur die Renaissance in dieser Reihenfolge fehlt.

Die Sculpturen an den Portalen sind sehr unbedeutend; dagegen enthält das Innere eine grosse Anzahl merkwürdiger Grabmonumente (46 an der Zahl), welche gewissermassen eine Geschichte der deutschen Bildhauerkunst seit der Mitte des 13. Jahrh. darstellen. Das älteste derselben ist das des Erzb. Sigfried III. von Eppstein von 1249 mit seiner Gestalt und denen der deutschen Könige Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland, die er krönt (11 des Grundrisses). Dann kommen der Zeitfolge nach die Grabmäler von Arnold de Turri, Stadtkämmerer (12) 1264; Erzb. Peter von Aspelt 1320 mit den Kaisern Heinrich VII., Ludwig d. Bayer, und dem König Johann von Böhmen, die er krönt (13); Erzb. Matthias von Bucheck, 1328 (14); und ihm gegenüber eine schöne Statue des h. Dionysius, ungefähr aus derselben Zeit; S. Bonifacius, im Auftrag des Erzb. Gerlach von Nassau 1357 (15); Erzb. Adolph I. von Nassau 1390 (16); Erzb. Konrad von Weinsberg 1396 (17); Erzb. Johannes II. von Nassau 1419 (18); Erzb. Konrad III. von Daun 1434 (19); Erzb. Diether von Isenburg 1482 (20); Prinz Albert von Sachsen 1484 (21); Domdechant Bernhard von Breidenbach 1497 (22); Erzb. Berthold von Henneberg 1504 (23) von besonderer Schönheit; Erzb. Jacob von Liebenstein 1508 (24); Uriel von Gemmingen 1514 (25), bei welchem die Gothik schon in Renaissance übergeht; Erzb. Albert von Brandenburg 1545 (26) ganz in Renaissance; Erzb. Sebastian v. Hensenstamm 1555 (27); Familie Grabdenkmale.

Brendel v. Homburg 1562 (28); die Domherren J. A. Mosbach v. Lindenfels und J. H. v. Wallbrun 1573 (29); Erzb. Daniel Brendel v. Homburg 1582 (30); Domherr Rupert Rau von Holzhausen 1588 (31); Familie Gablenz 1592 (32); Georg v. Schöneburg Fürstbischof zu Worms 1595 (33); Domherr Heinrich v. Nassau 1601 (6); Philipp Cratz v. Scharpfenstein Fürstbischof v. Worms 1604 (10); Erzb. Wolfgang von Dalberg 1606 (34. 35); Domherr Friedrich von Fürstenberg 1608 (9); Domherr v. Buchholz 1609 (36); Domherr Joh. Theodorich Waltbot von Bassenheim 1610 (3); Domherr Jodocus v. Ried 1622 (1); Kurfürst Georg Friedr. v. Greifenklau 1662 (7); Kurf. Joh. Philipp v. Schönborn 1673 (37); Georg Christian, Landgraf von Hessen-Darmstadt 1677 (38); Erzb. Damian Hartard v. d. Leyen 1678 (39); Kurf. Carl Heinrich Graf v. Metternich 1679 (40); General Graf v. Lamberg, geblieben im Sturme gegen das von den Franzosen besetzte Mainz 6. Sept. 1689 (41); Kurf. Ans. Franz v. Ingelheim 1695 (42); Domprobst Heinrich Ferd. von der Leyen 1714 (43); Kurf. Lothar Franz Graf v. Schönborn 1729 (44); Domprobst Hugo Wolfgang v. Kesselbach (45); Domcapitular C. Wilhelm v. Gymnich 1739, Mosaik von Malta (46); Kurf. Philipp Carl v. Elz 1743 (47); Domprobst C. Emm. Franz v. Breidenbach-Bürresheim 1743 (48); Kurf. Joh. Phil. v. Ostein 1763 (daneben); Domdechant Georg v. Fechenbach 1772 (49); Graf Joh. Phil. v. Kesselstadt 1828 (50).

Taufstein. Beachtenswerth ist auch der zinnerne Taufstein im Ostchor, von einem Meister Johannes von 1328, aus der Liebfrauenkirche hieher versetzt. Höchst merkwürdig aber sind die unter Erzb. Willigis durch den Senior Beringer in Erz gegossenen, 1804 von der Liebfrauenkirche an die Domthüre (n) versetzten Thürtafeln, in welche der von Kaiser Heinrich V. in Gefangenschaft gehaltene und von den Mainzern befreite Erzb. Adalbert I. seinen berühmten Freibrief von 1135 hat eingraben lassen. An den untern Tafeln sind zwei stark vortretende Löwenköpfe mit Thürringen, und in den Zwischenräumen folgende beiden Inschriften angebracht: Willigisus archiepiscopus valvas ex metalli specie effecerat primus; und: Ut pro eo Dominum roges postulat simplex Beringerus operis artifex et senior.

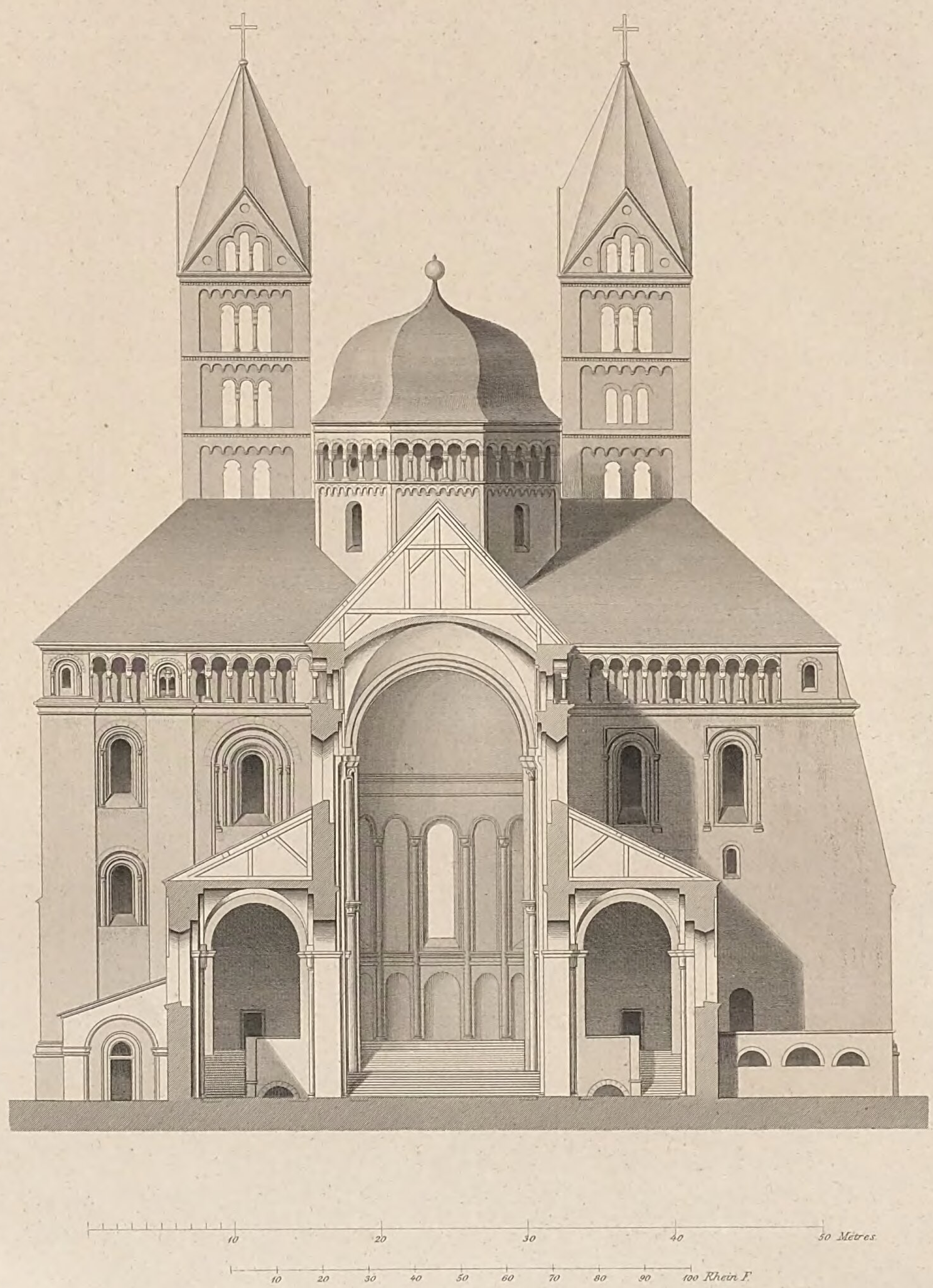
Thürtafeln.

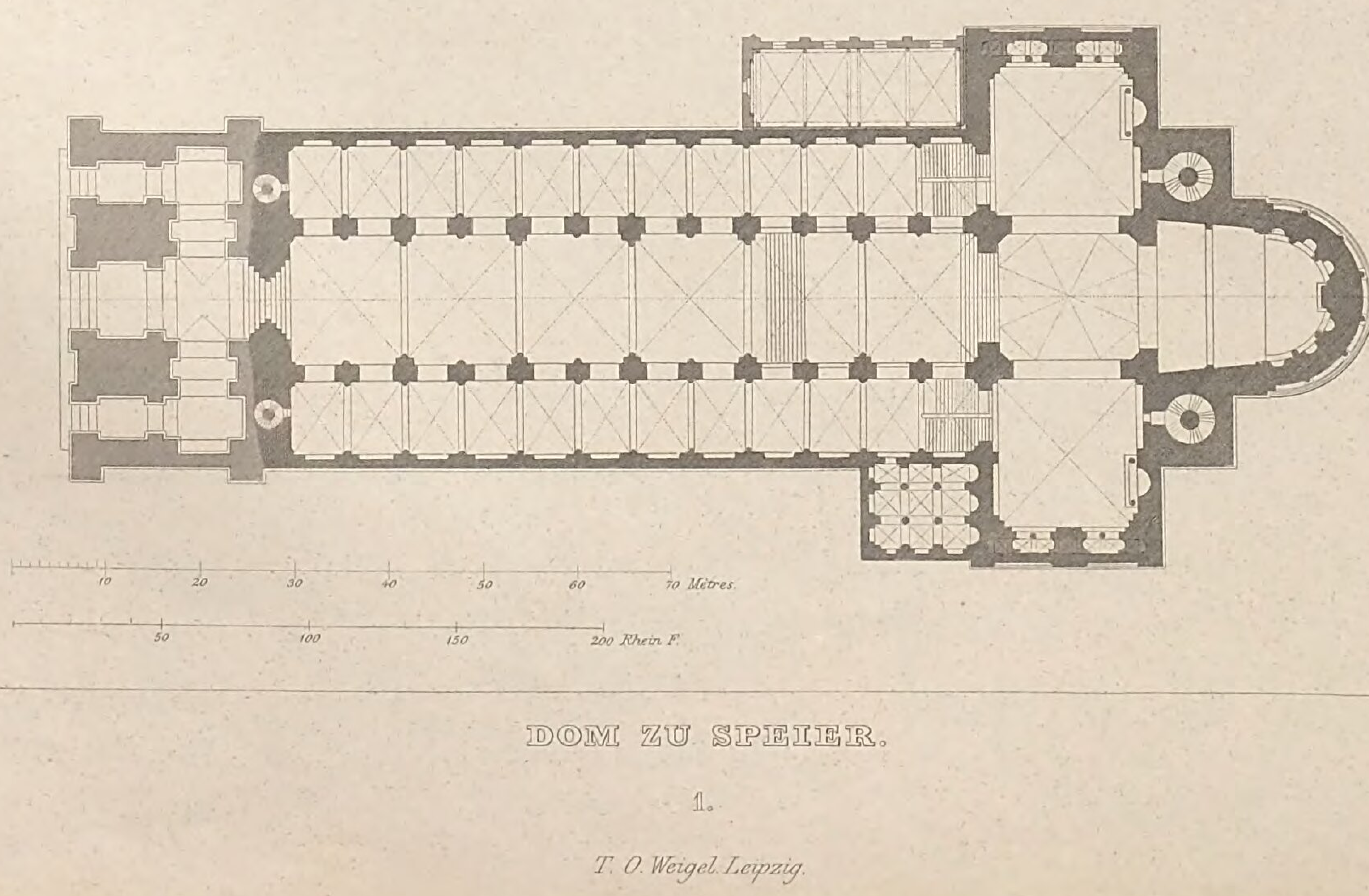
Endlich ist noch eines Denkmals im Kreuzgang Erwähnung zu thun, welches Ludwig Schwanthaler in München an die Stelle des im Jahre 1774 zertrümmerten Grabsteines vom Dichter Heinrich Frauenlob vom Jahre 1318 gesetzt hat.

Frauenlob.



Druck v. J. Wilhelm München





J. Poppel gest.

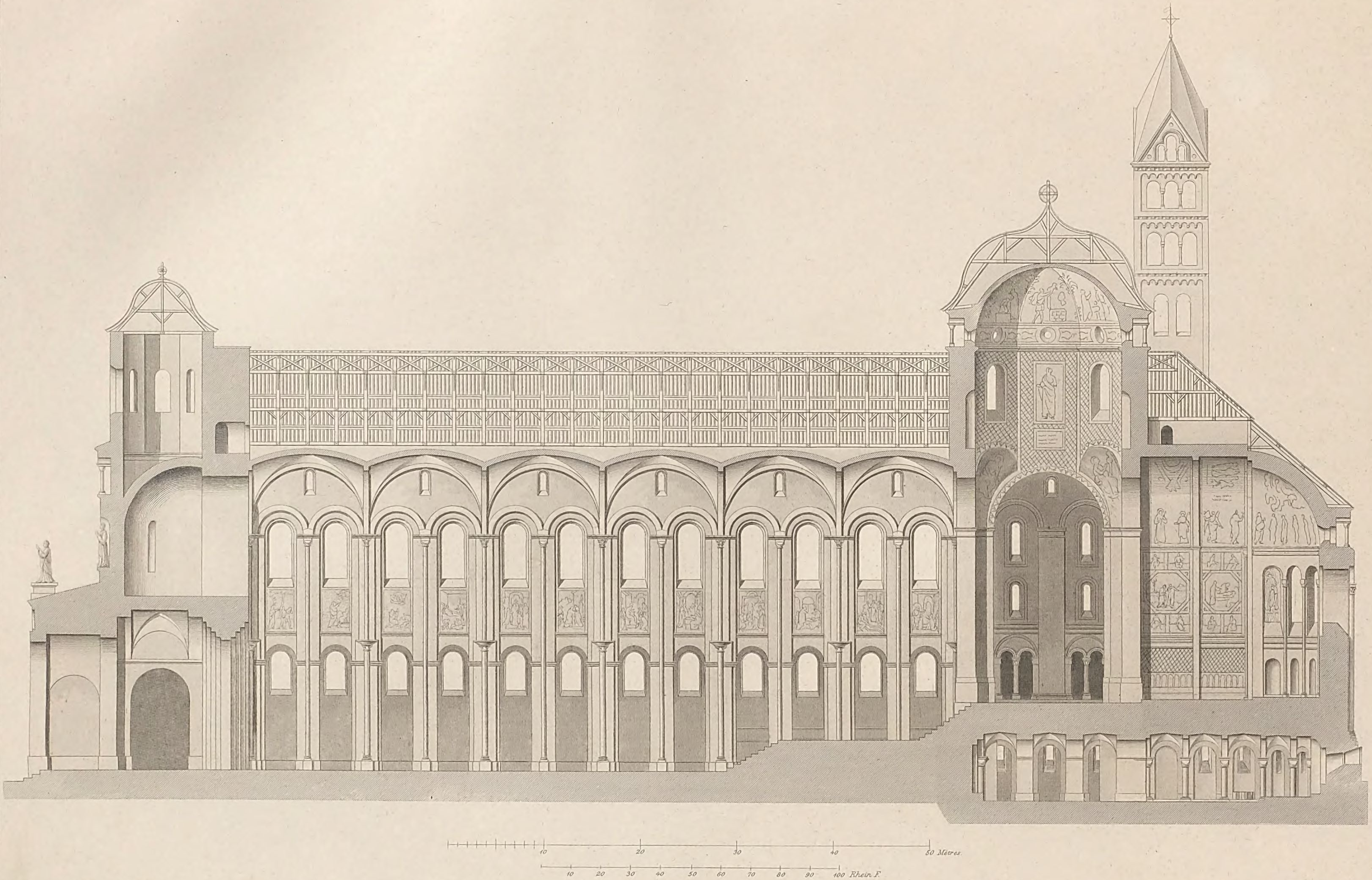
DOM ZU SPEIER.

1.

T. O. Weigel. Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm München



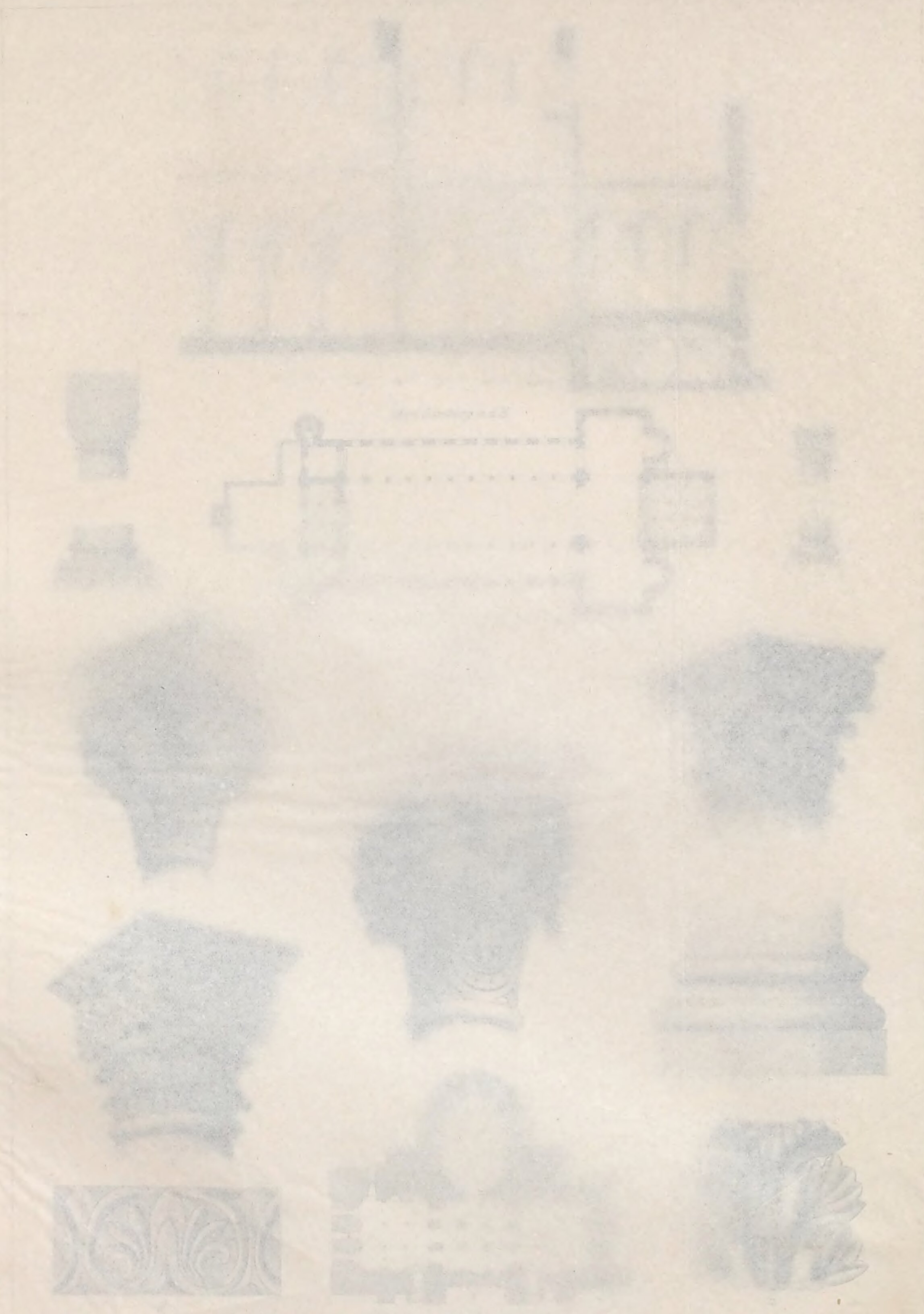


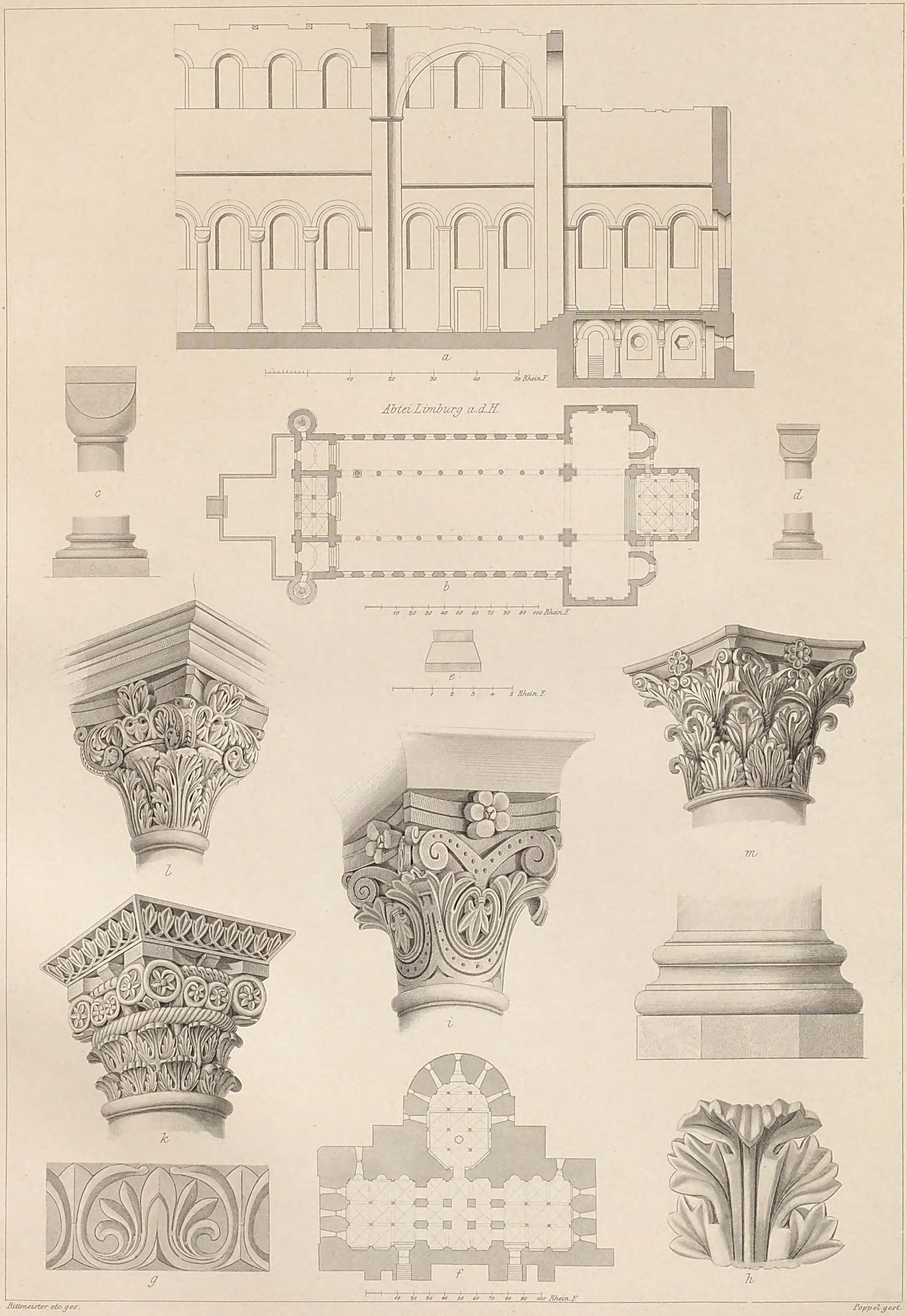
J. Poppel gest.

DOM ZU SPEIER.

2.

T. O. Weigel Leipzig.

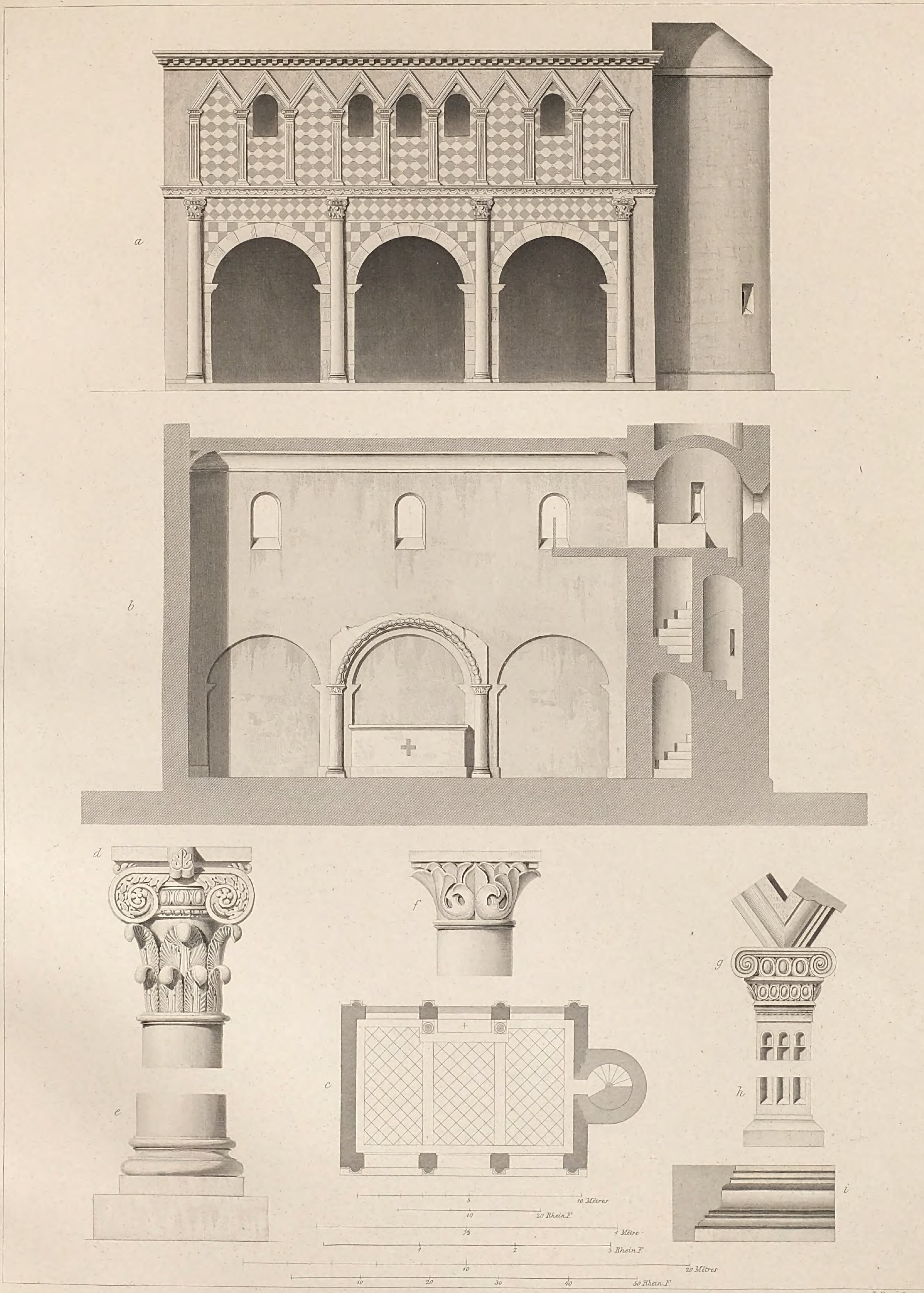




Rittmeister etc. gez. Poppel gest.

DOM ZU SPEIER.

T.O. Weigel Leipzig



J. Poppel gest.

KLOSTER LORSCH.

T.O. Weigel Leipzig





J. Poppel gest.

DOM ZU LIMBURG
an der Lahn.
1.

T. O. Weigel Leipzig.





J. Poppel gest.



DAS MÜNSTER ZU BASEL.

1.

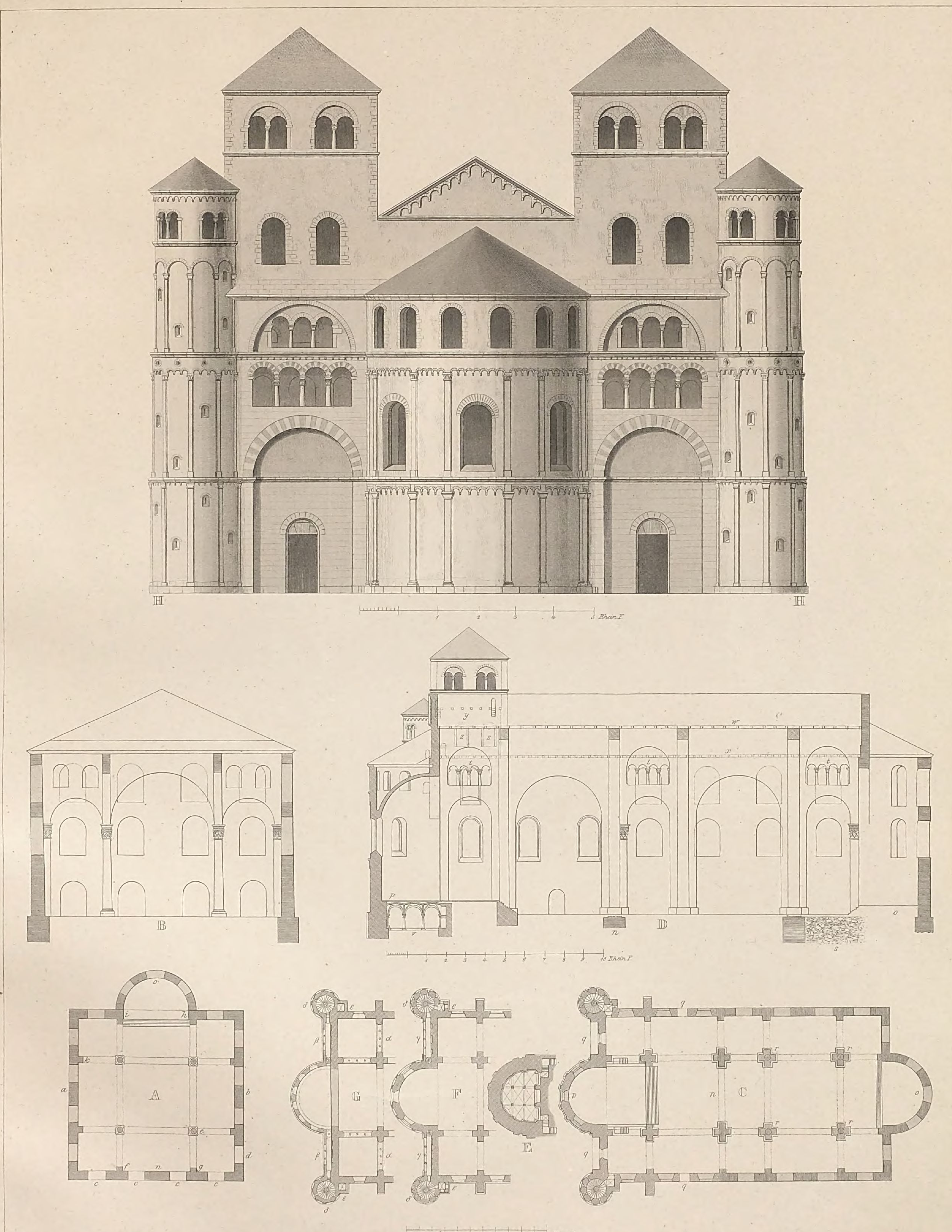
T. O. Weigel Leipzig.



1.

T. O. Weigel. Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm. München.



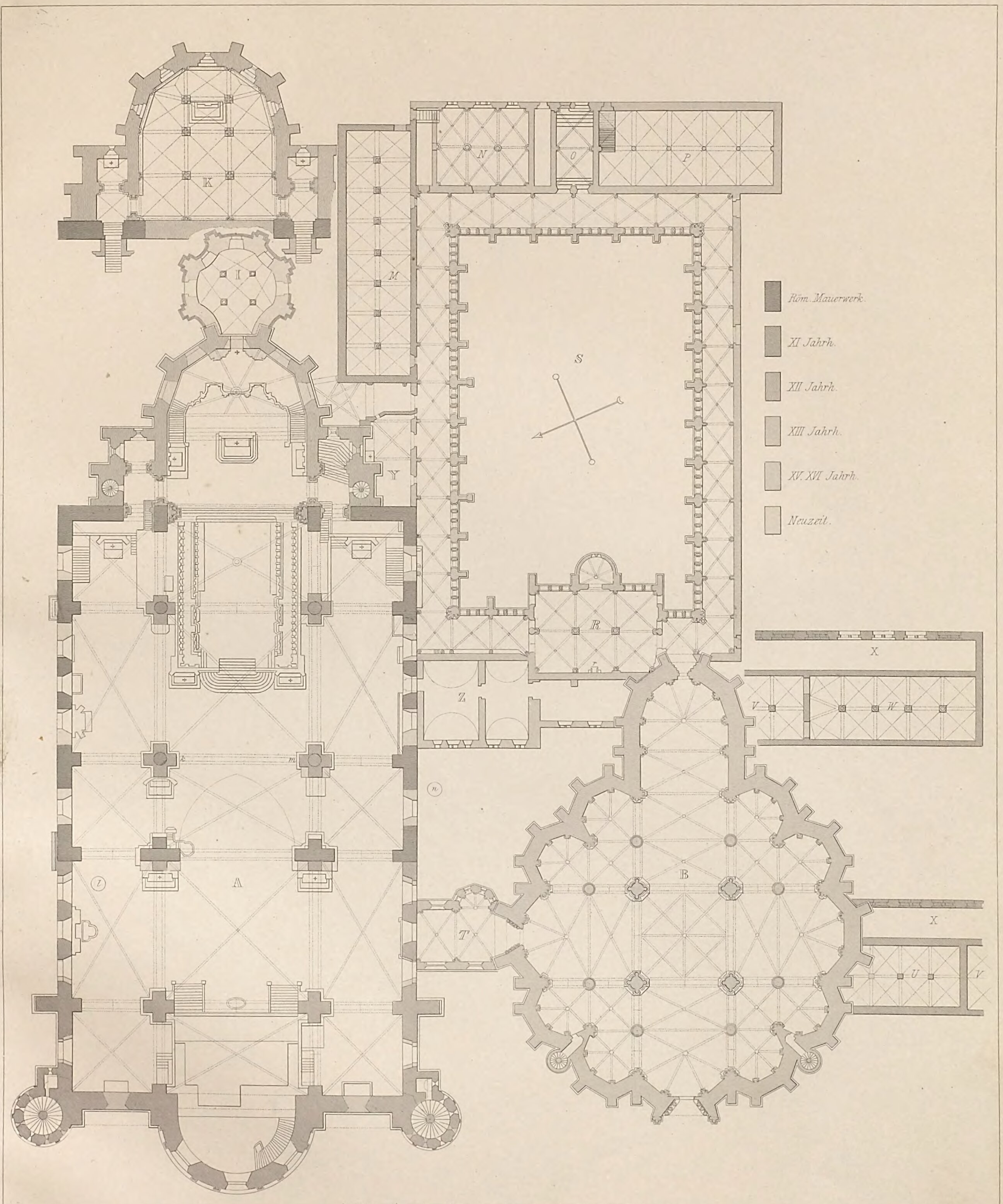
J. Poppel gest.

DOM ZU TRIER.

1.

T. O. Weigel. Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm. München.



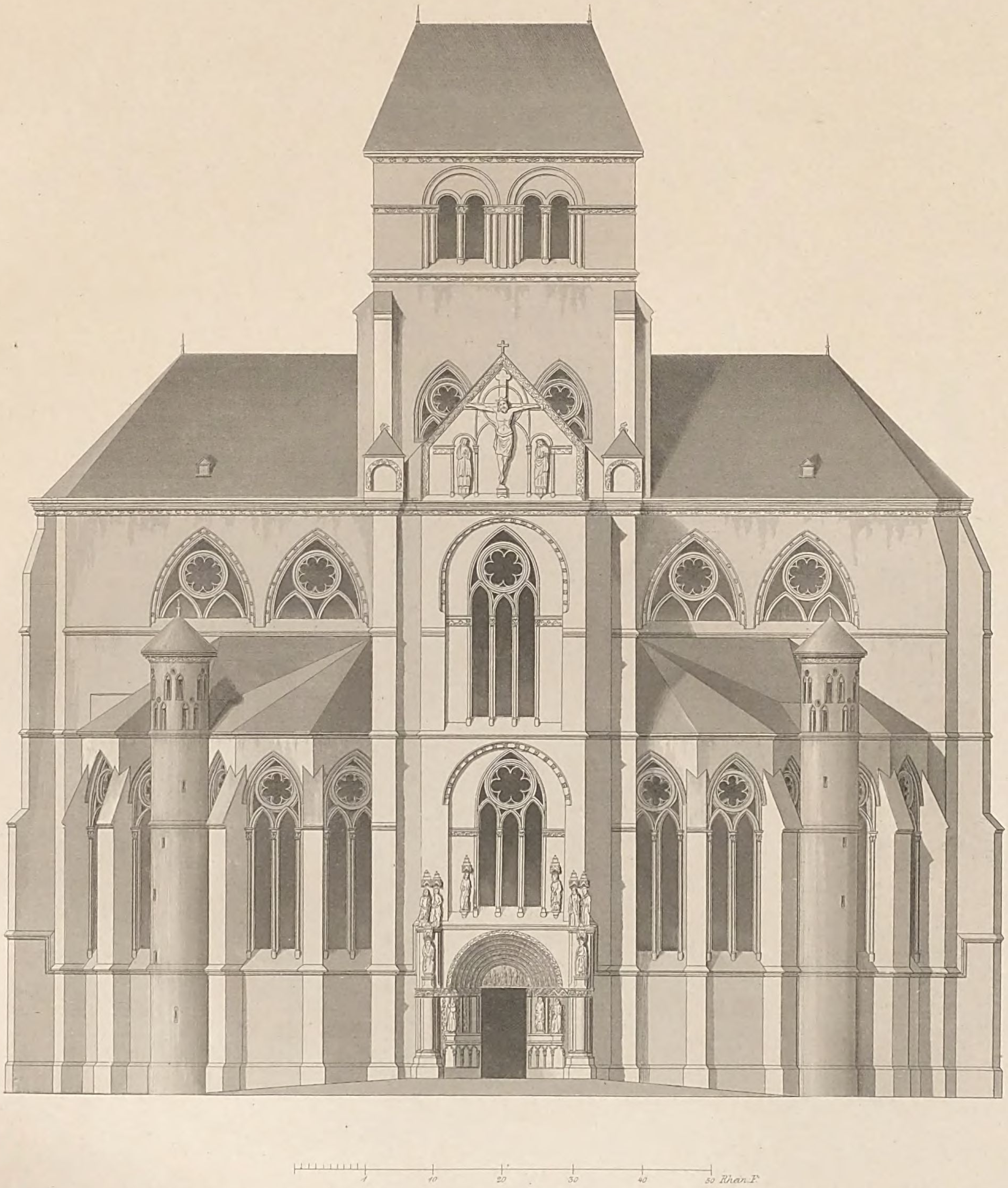
J. Poppel gest.

DOM ZU TRIER.

2.

T.O. Weigel. Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm, München



J. Poppel gest.

LIEBFRAUENKIRCHE ZU TRIER.

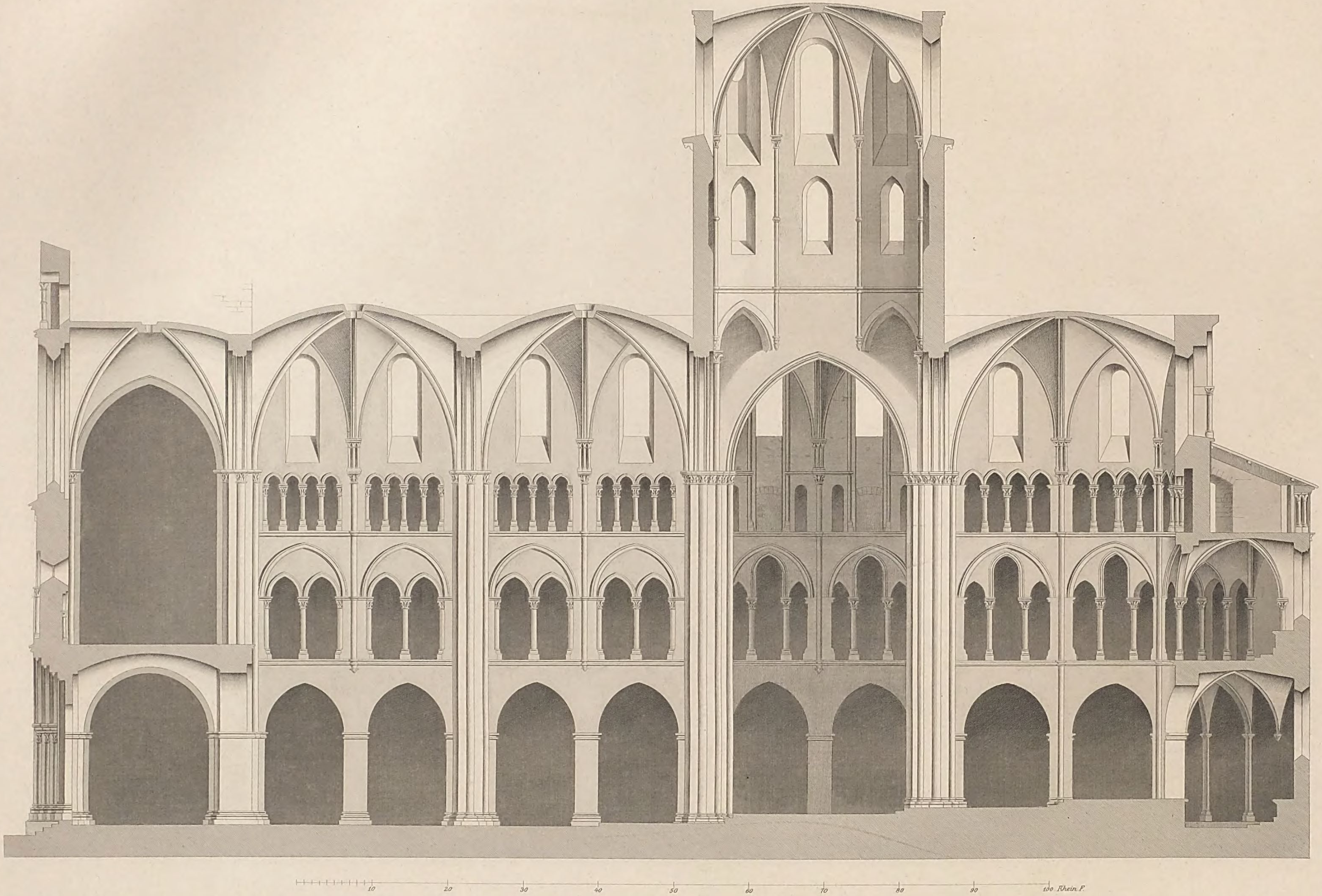
T. O. Weigel. Leipzig.



J. Poppel gest.

DOM ZU LIMBURG
an der Lahn.
2.

T. O. Weigel Leipzig.



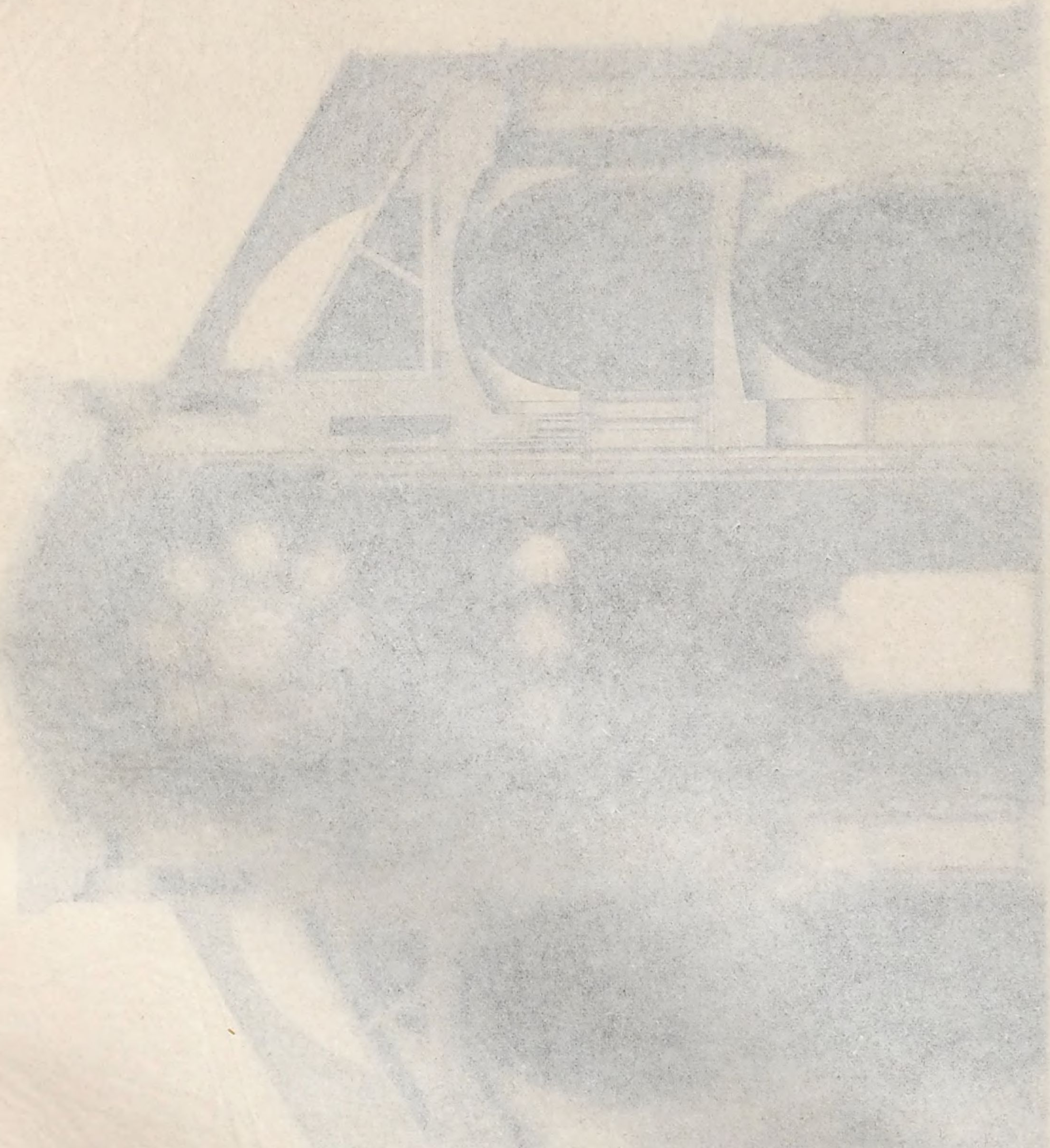
J. Poppel gest.

DOM ZU LIMBURG

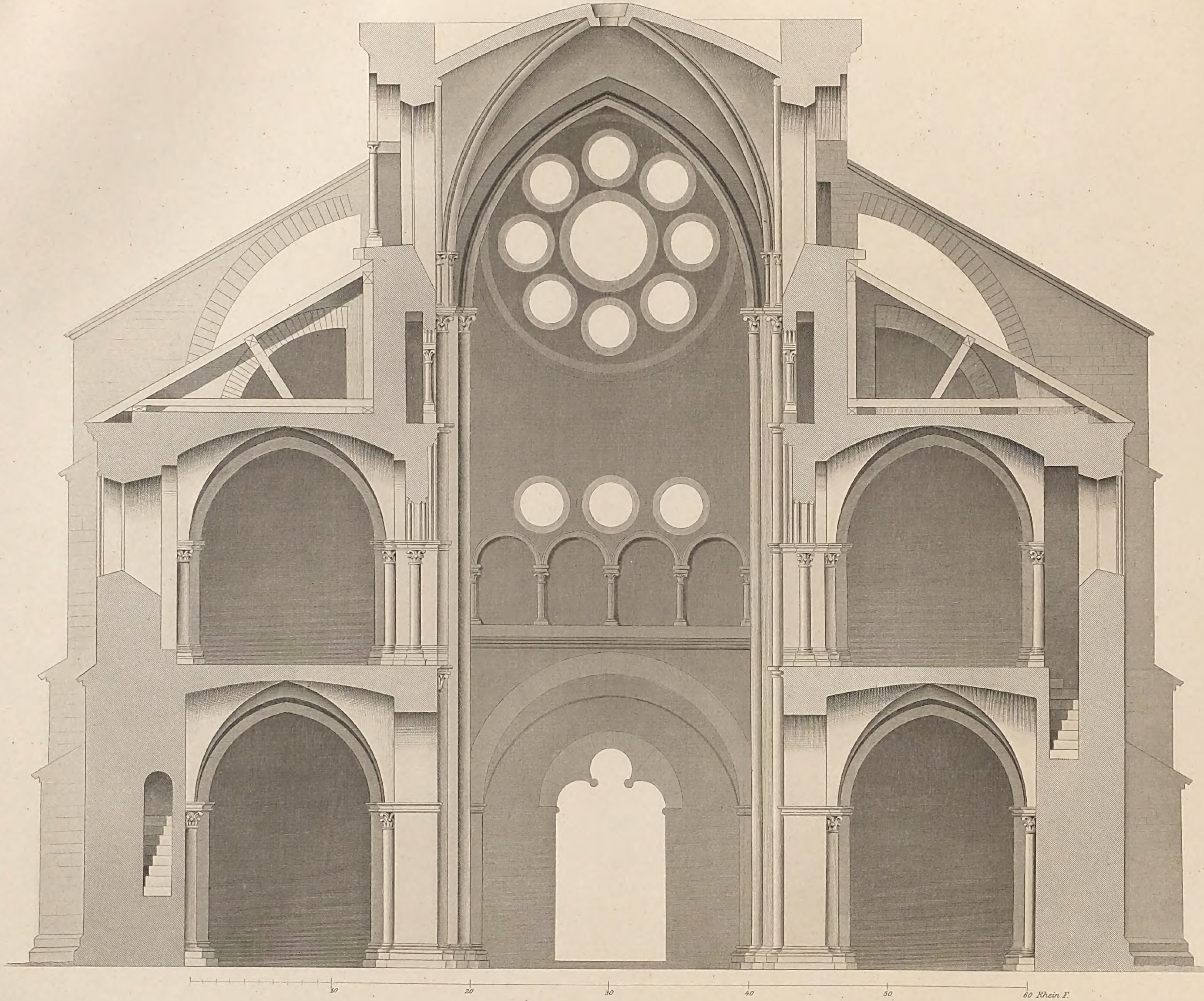
an der Lahn.

2.

T. O. Weigel Leipzig.



T O Weigel Leipzig



J. Poppel gest.

DOM ZU LIMBURG

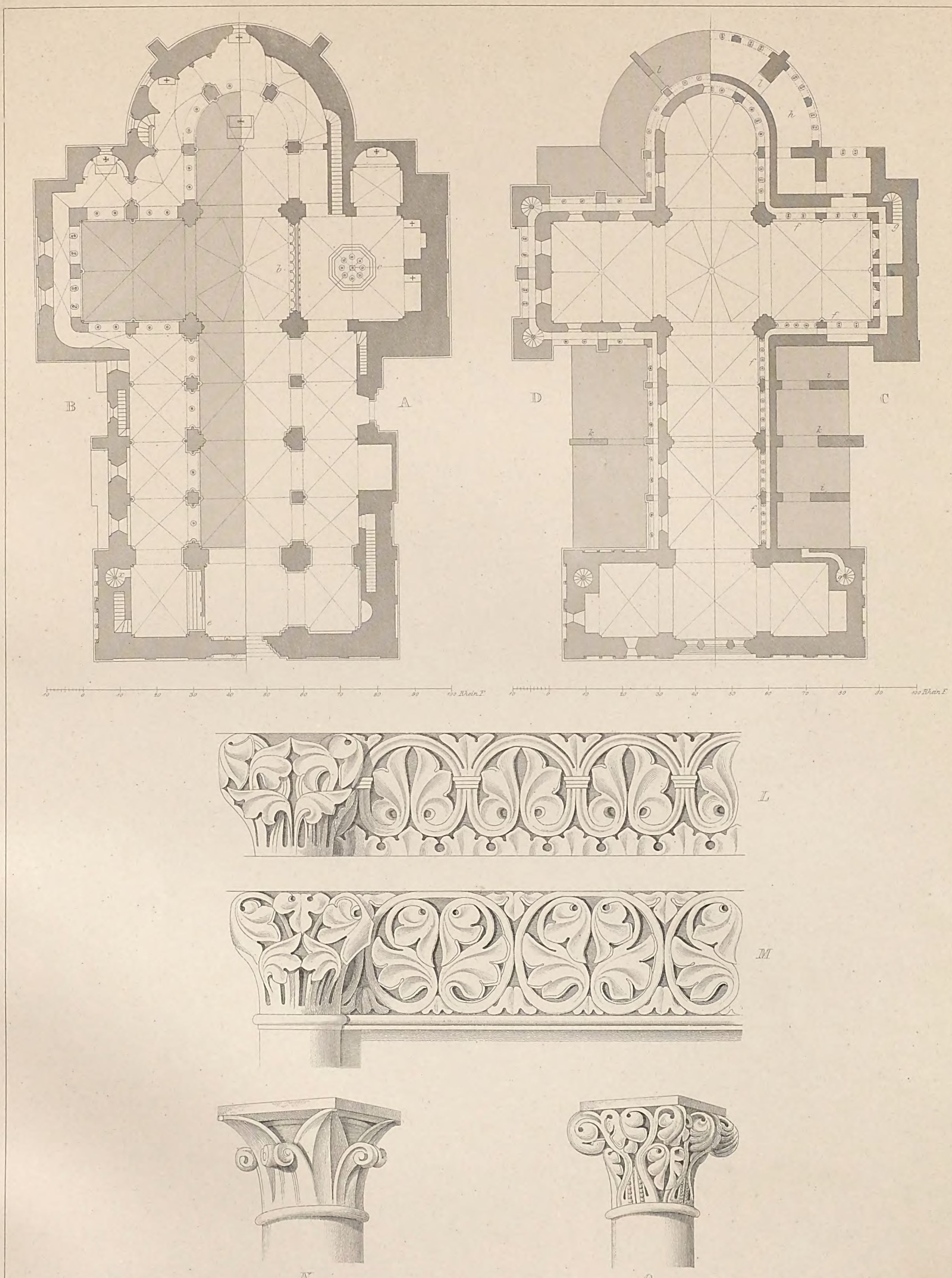
an der Lahn.

3.

T. O. Weigel Leipzig.



T.O. Weigel. Leipzig.



DOM ZU LIMBURG.

4.

T. O. Weigel. Leipzig.

J. Poppel gest.

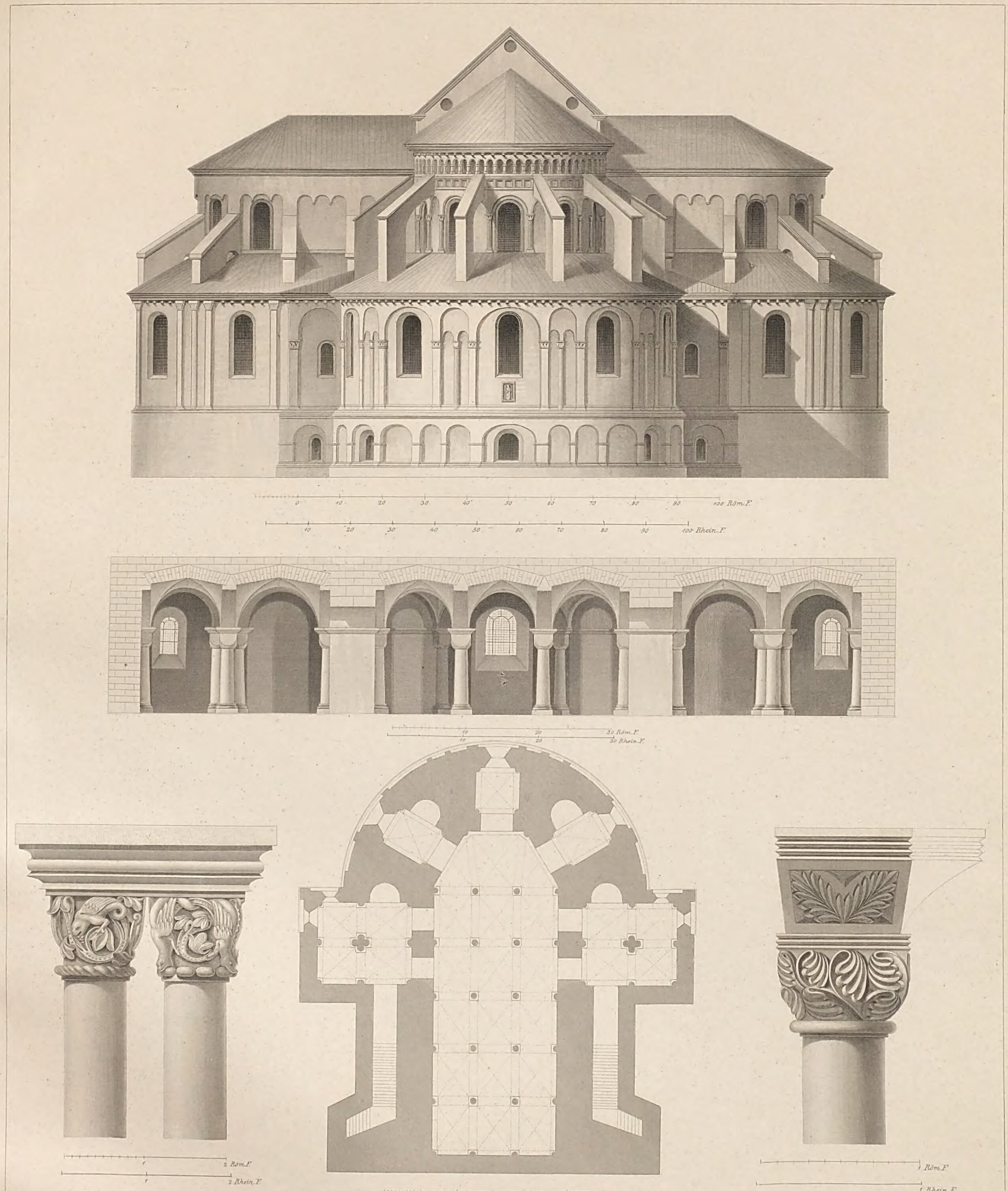


J. Poppel gest.

T. O. Weigel. Leipzig.



T. O. Weigel Leipzig.



J. Poppel gest.

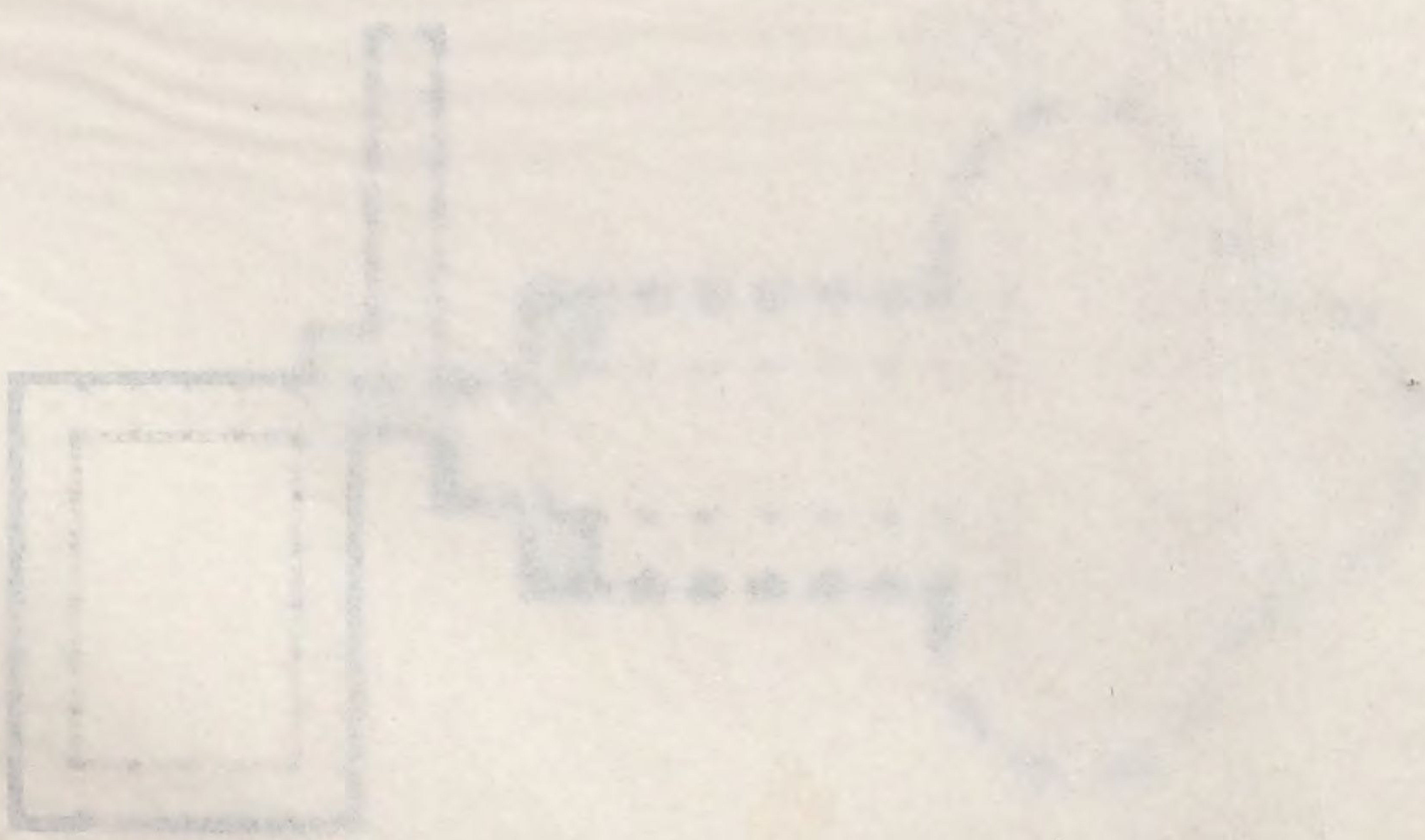
S. MARIA AUF DEM CAPITOL

zu Cöln.

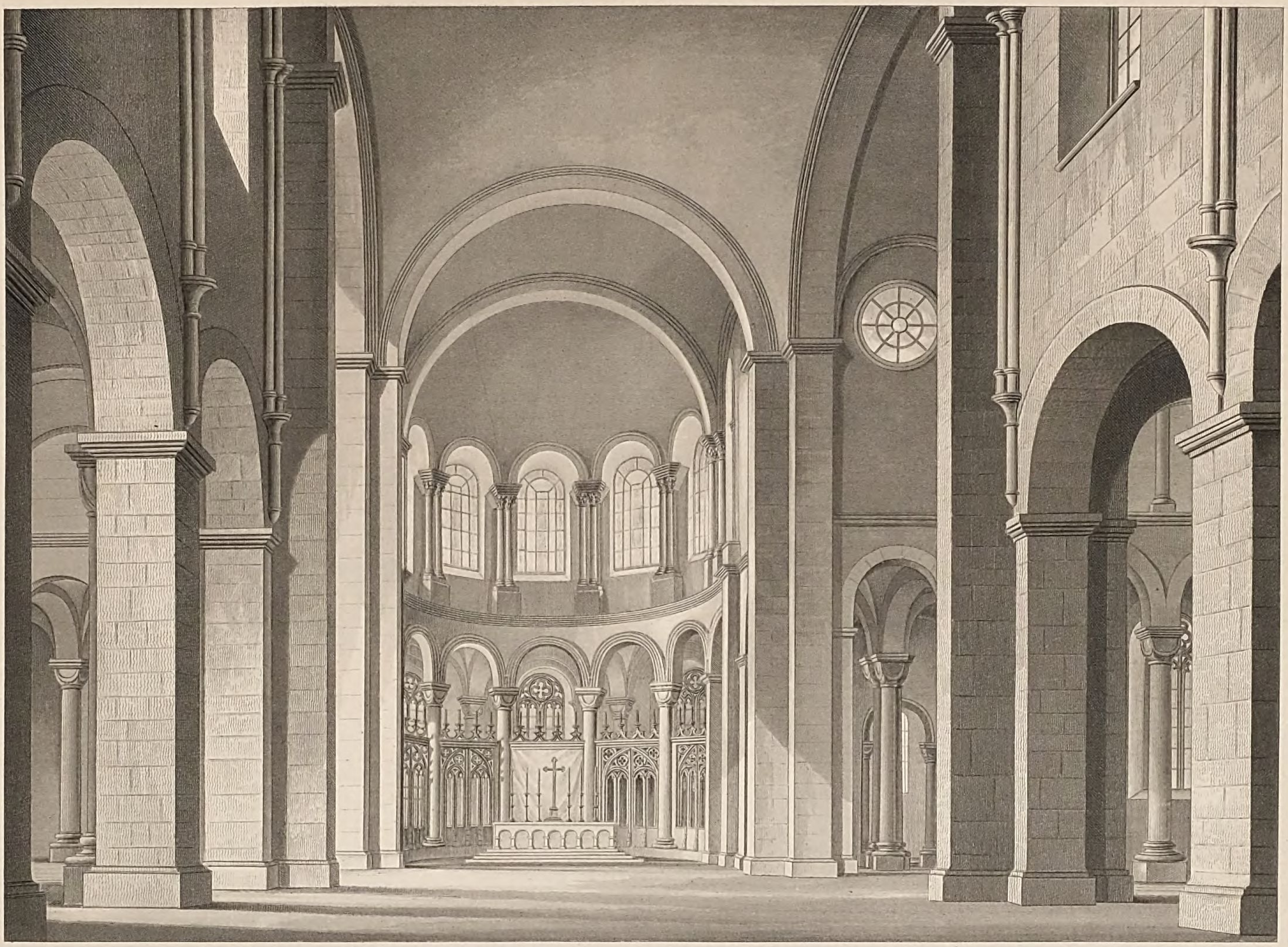
1.

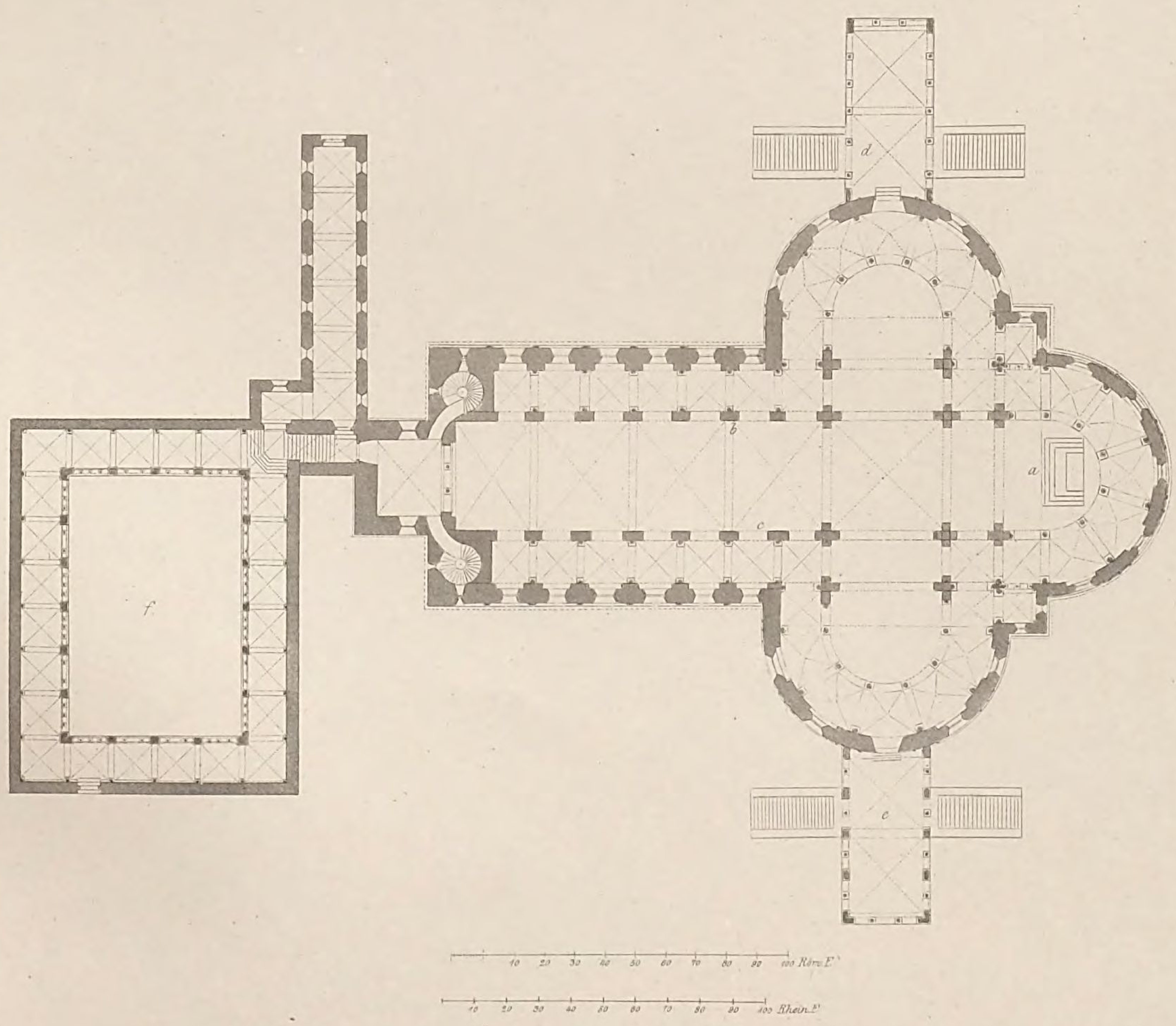
T. O. Weigel. Leipzig.





Druck v. J. Wilhelm. München.





J. Poppel gest.

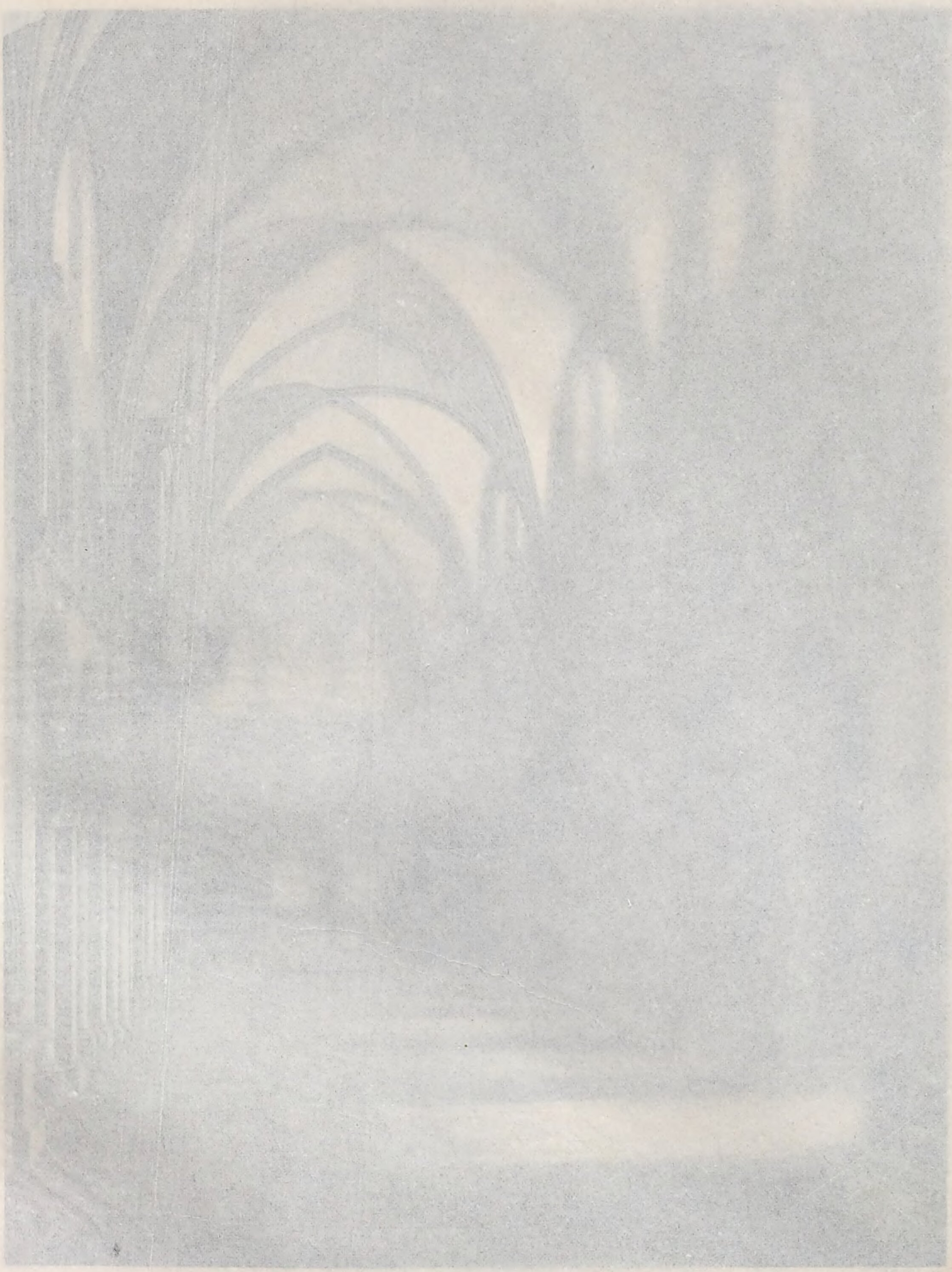
S. MARIA AUF DEM CAPITOL

in Cöln.

2.

T. O. Weigel Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm. München.



Druck v. J. Wilhelm, München.



J. Poppel sc.

MÜNSTER IN BASEL.

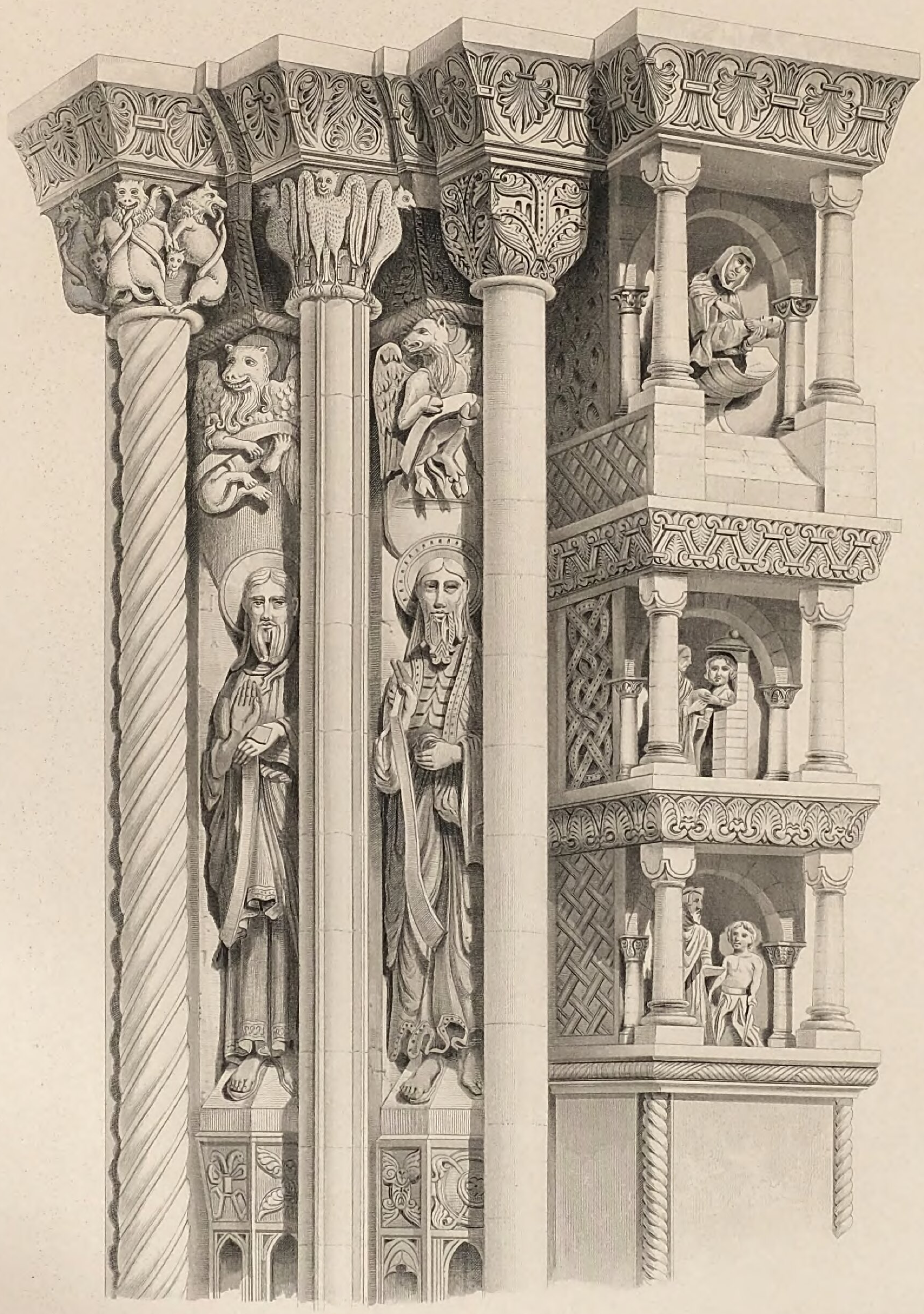
2.

T. O. Weigel. Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm. München



Druck v. J. Wilhelm München



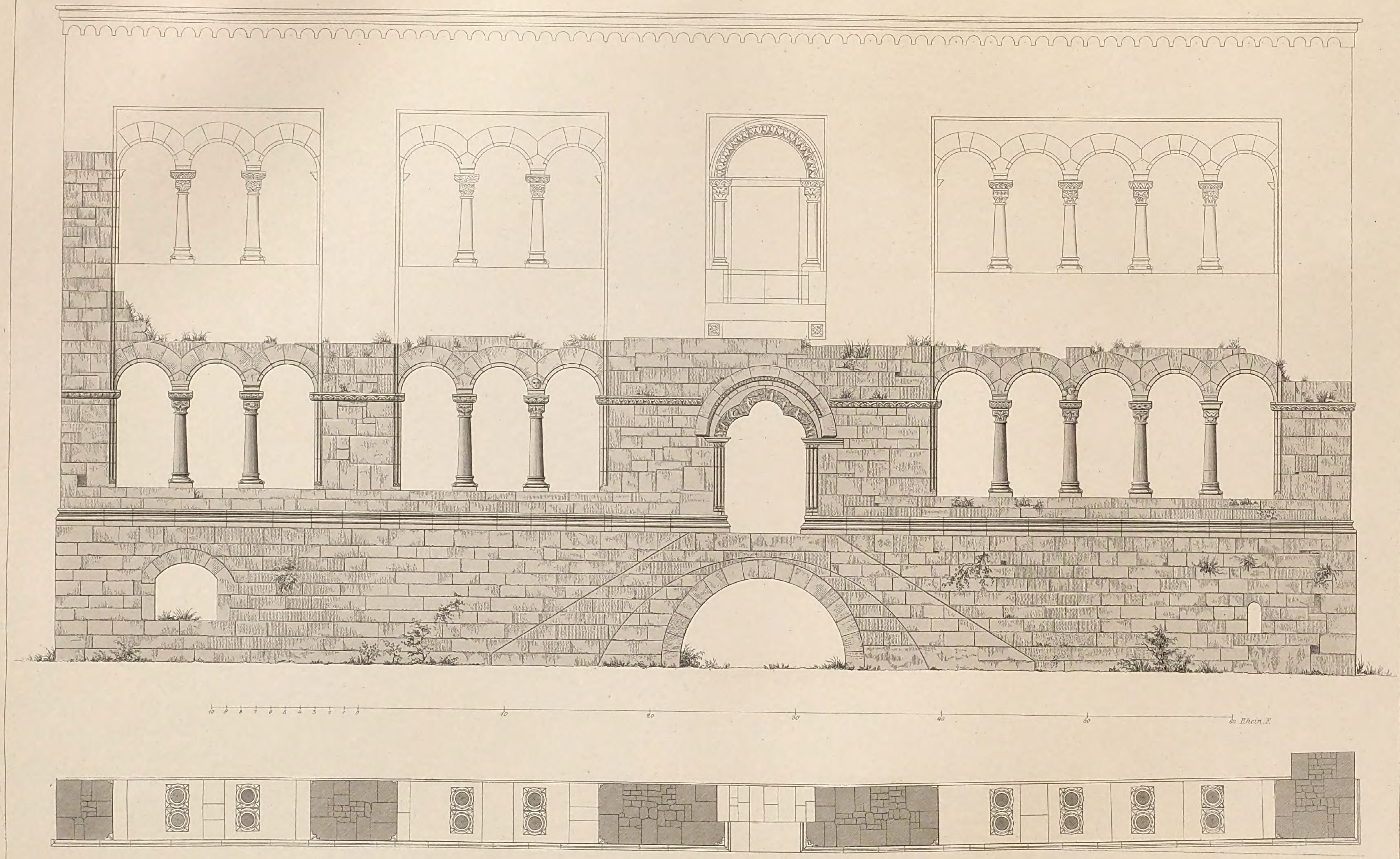
J. Poppel gest.

SEITENPORTAL AM MÜNSTER
in Basel.

T. O. Weigel. Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm. München.



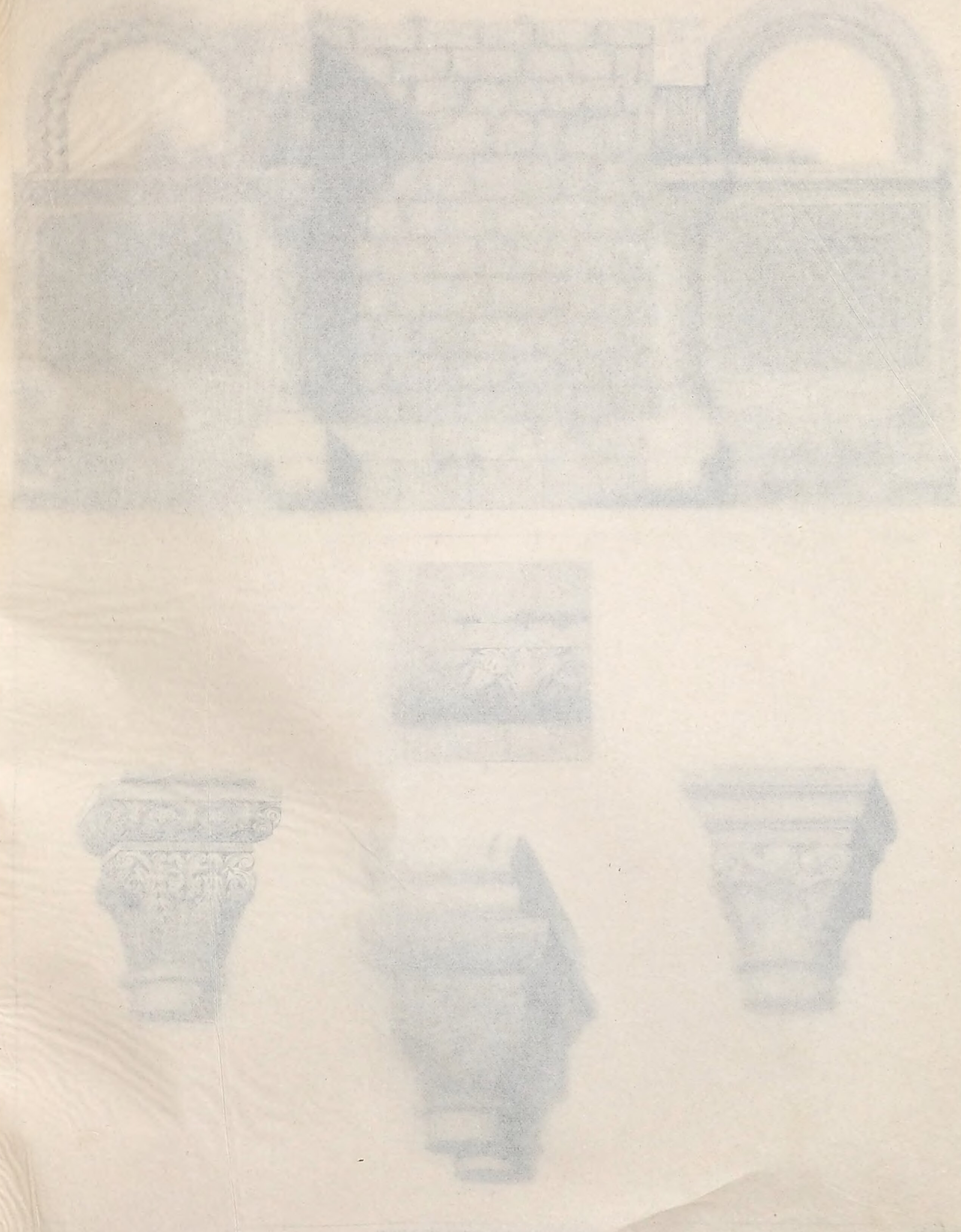


J. Poppel gest.

PALAST DES BARBAROSSA

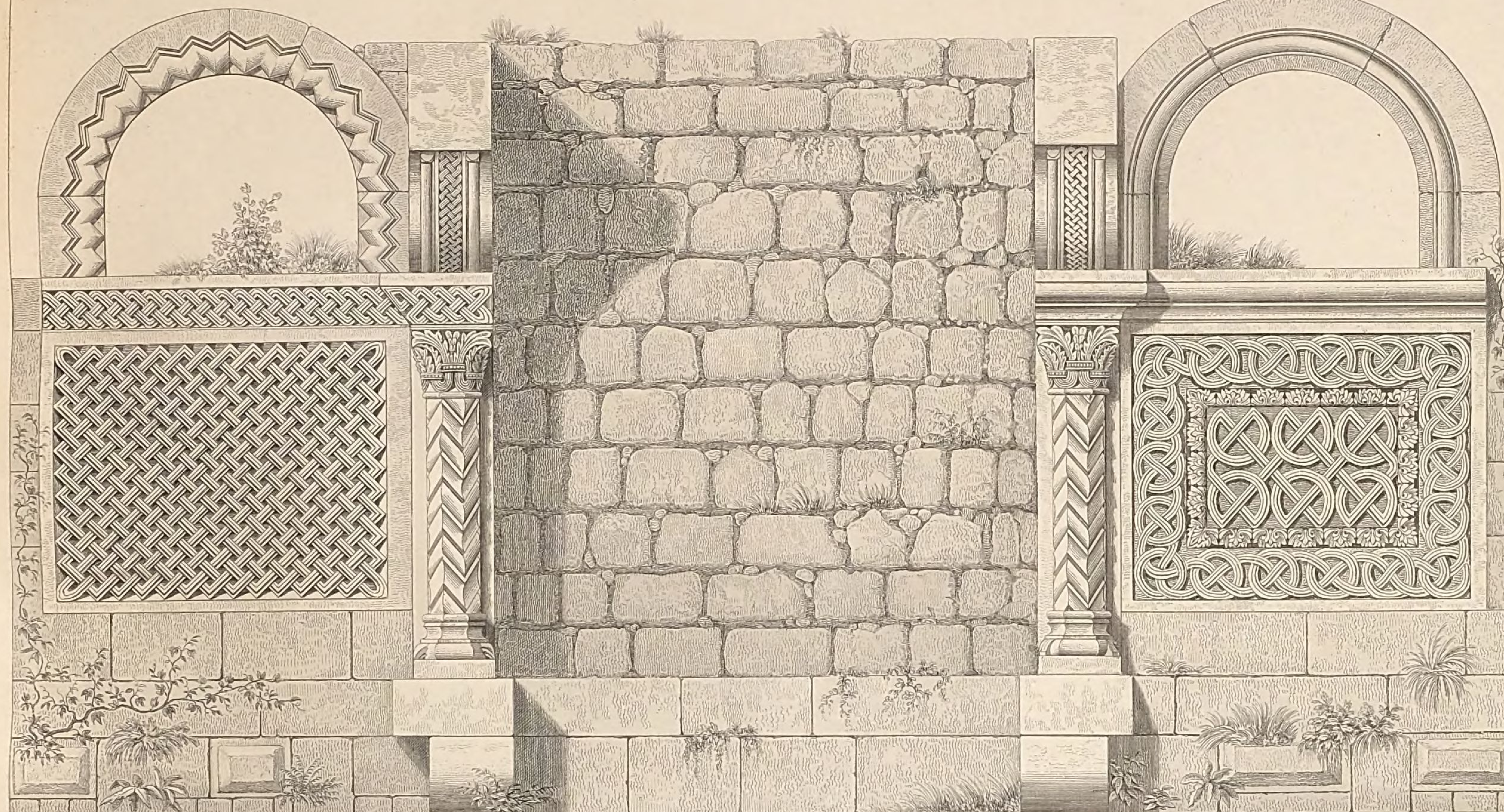
in Gelnhausen.

1.

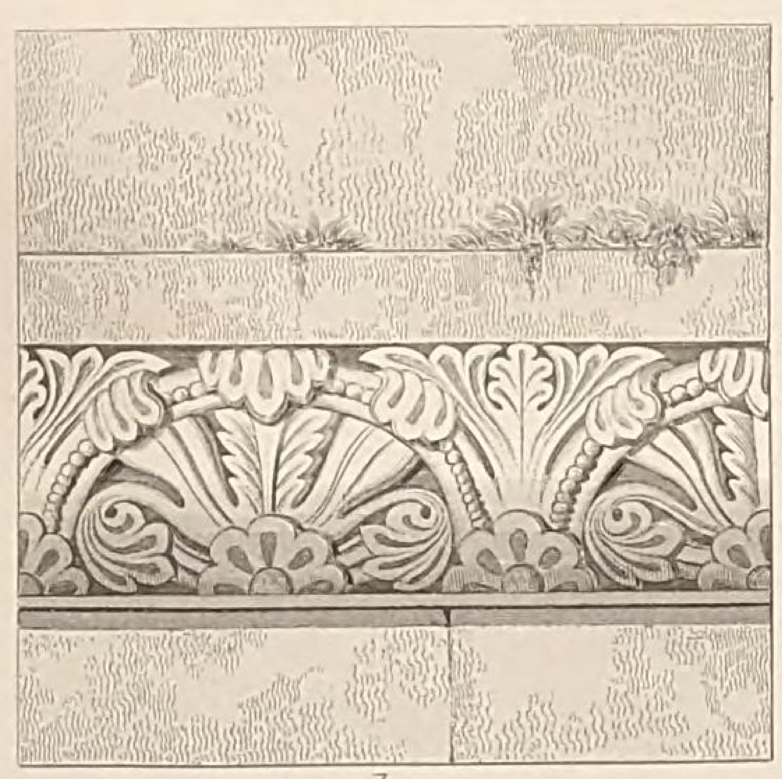


T. O. Weigel. Leipzig.

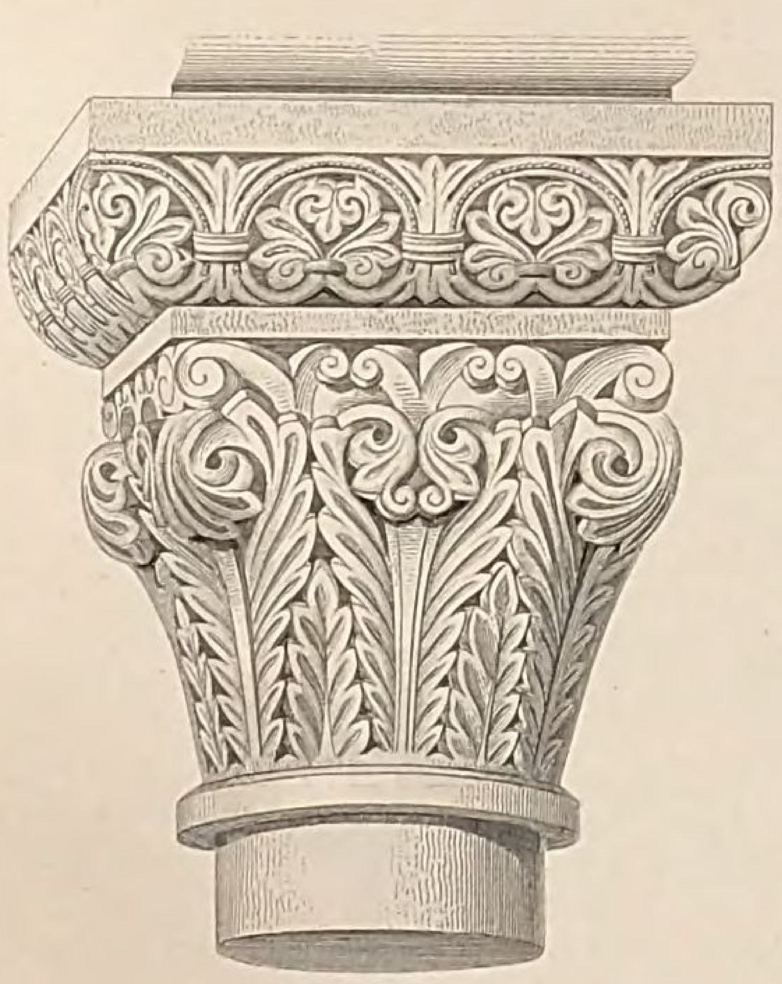
Druck v. J. Wilhelm. München



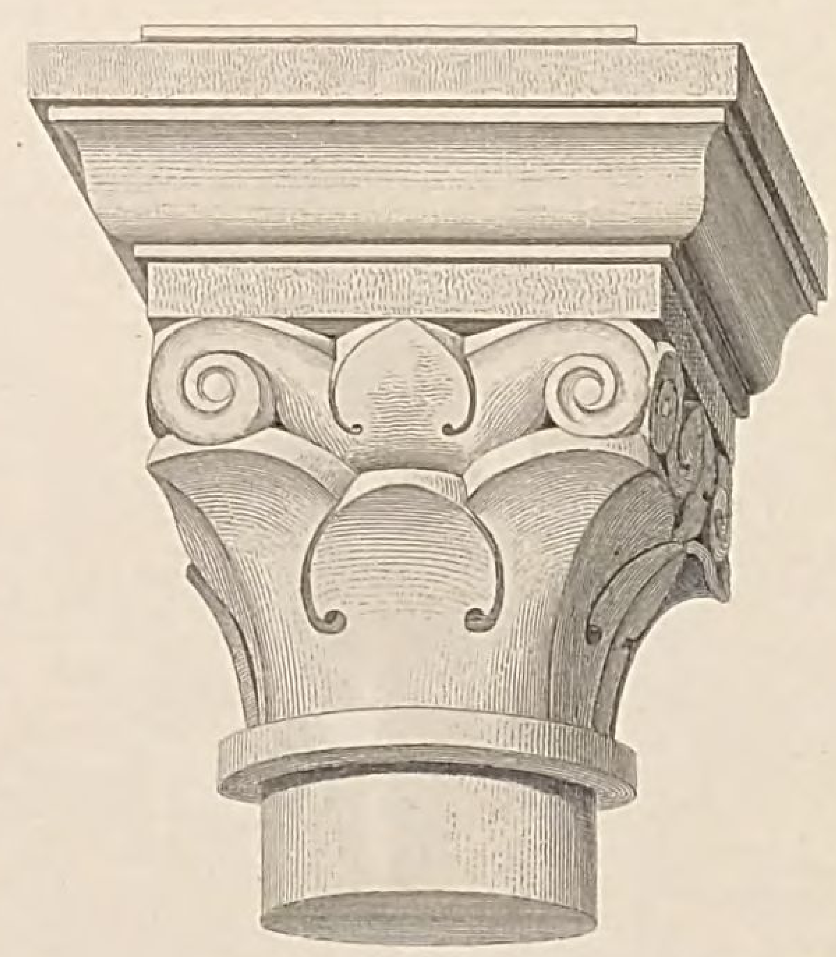
a



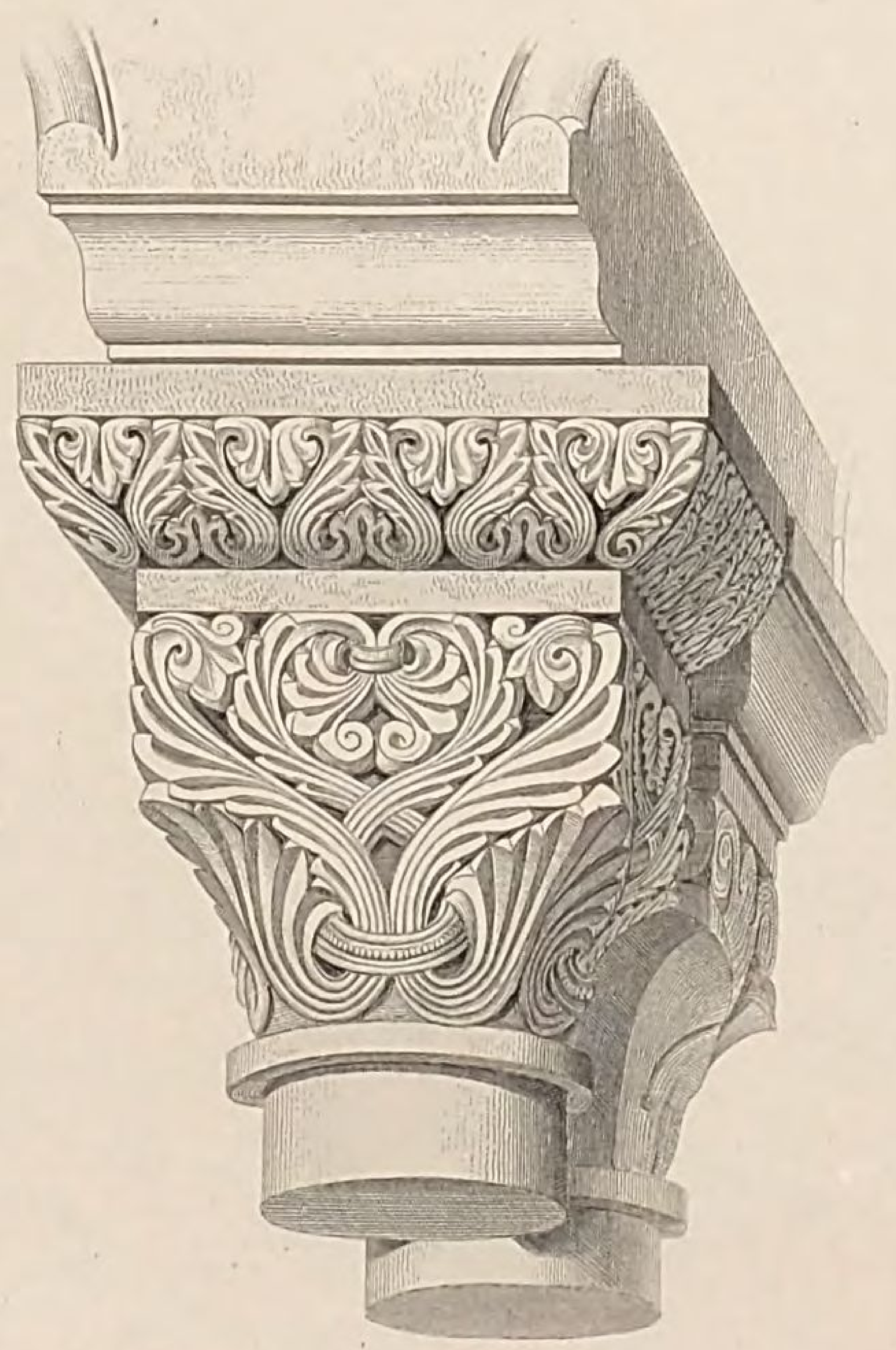
b



c



d



e

J. Poppel gest.

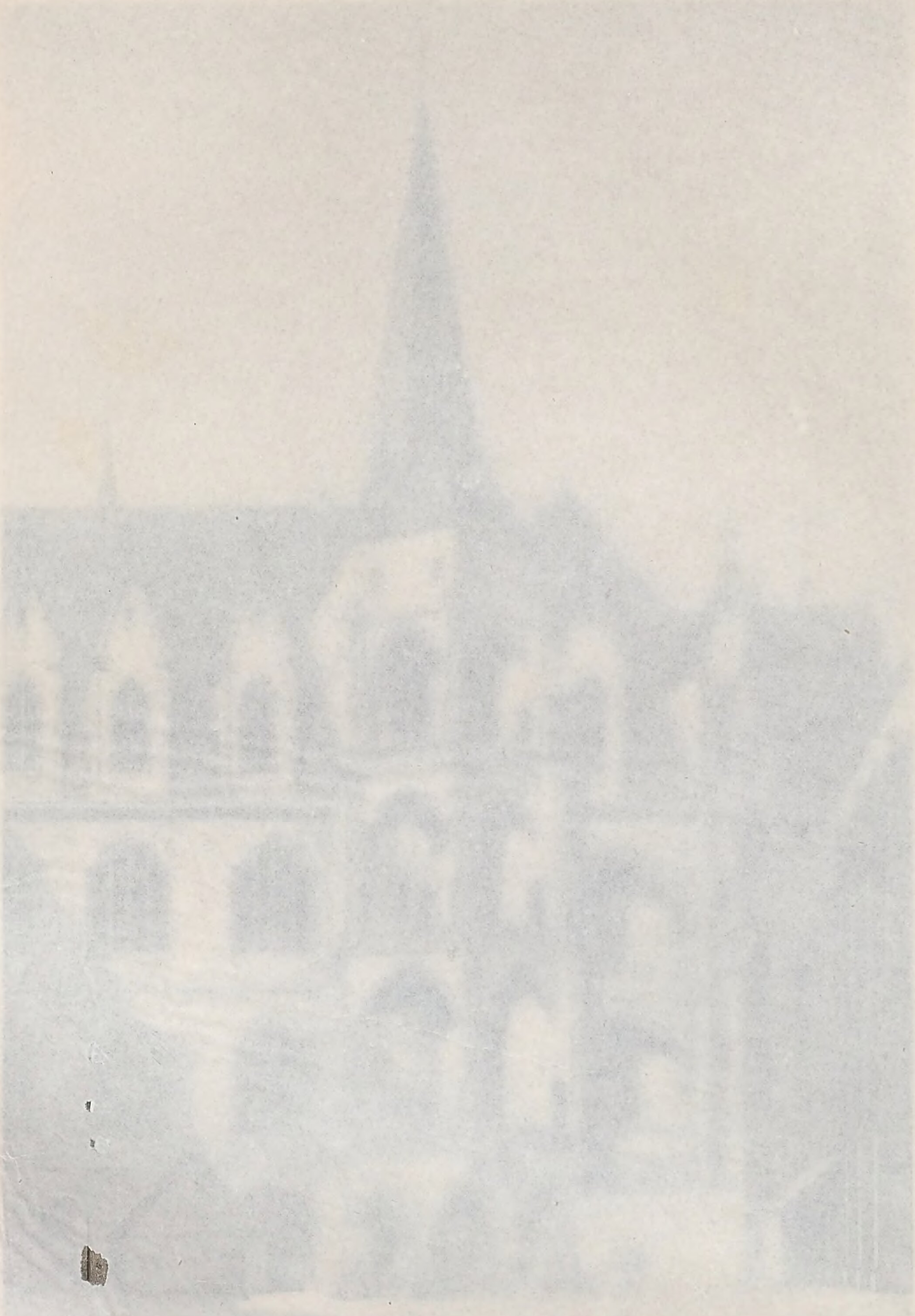
PALAST DES BARBAROSSA

in Gelnhausen.

2.

T. O. Weigel. Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm, München.



Druck v. J. Wilhelm. München.



J. Poppel gest.

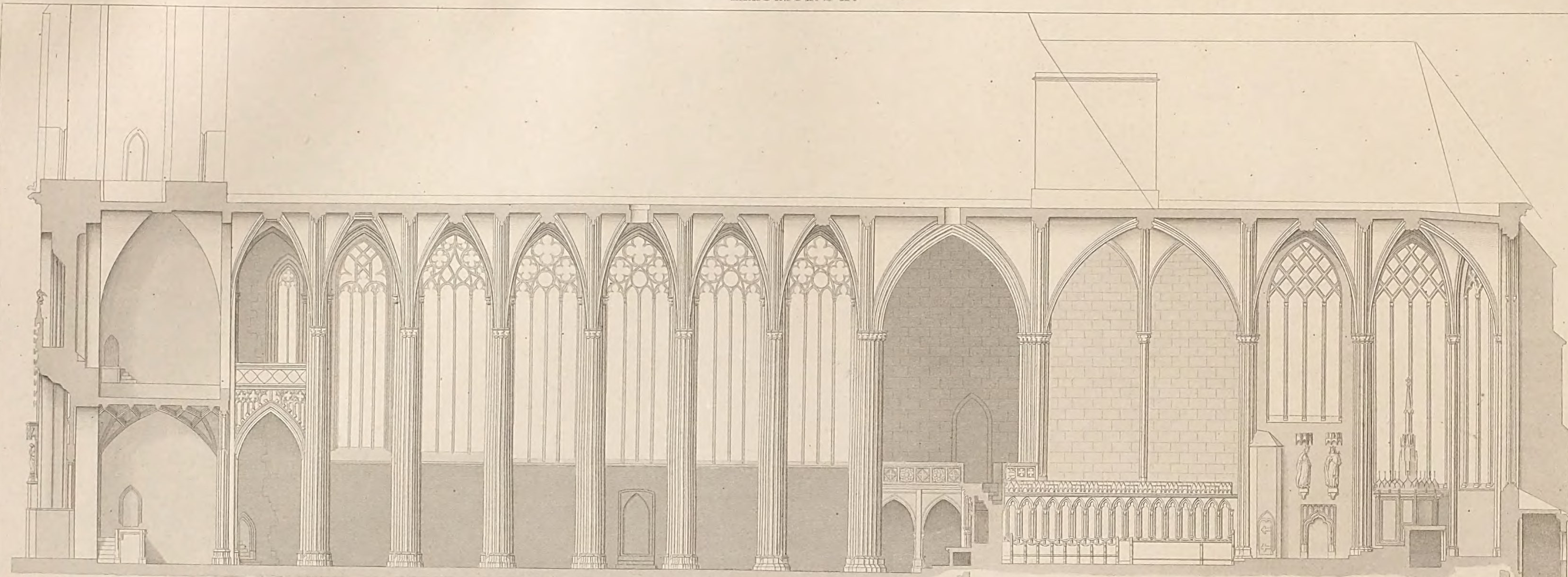
SCHLOSS ZU MEISSEN.

1.

T. O. Weigel. Leipzig.

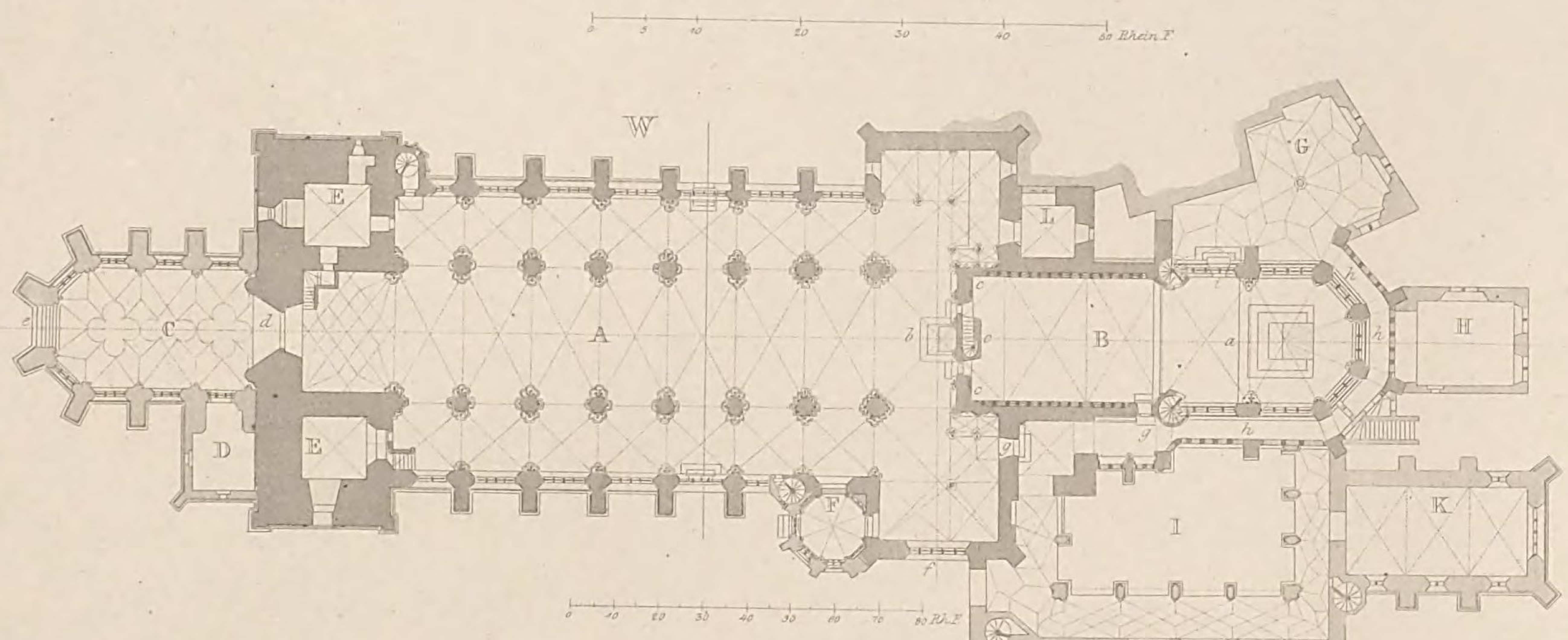
Druck v. J. Wilhelm. München.

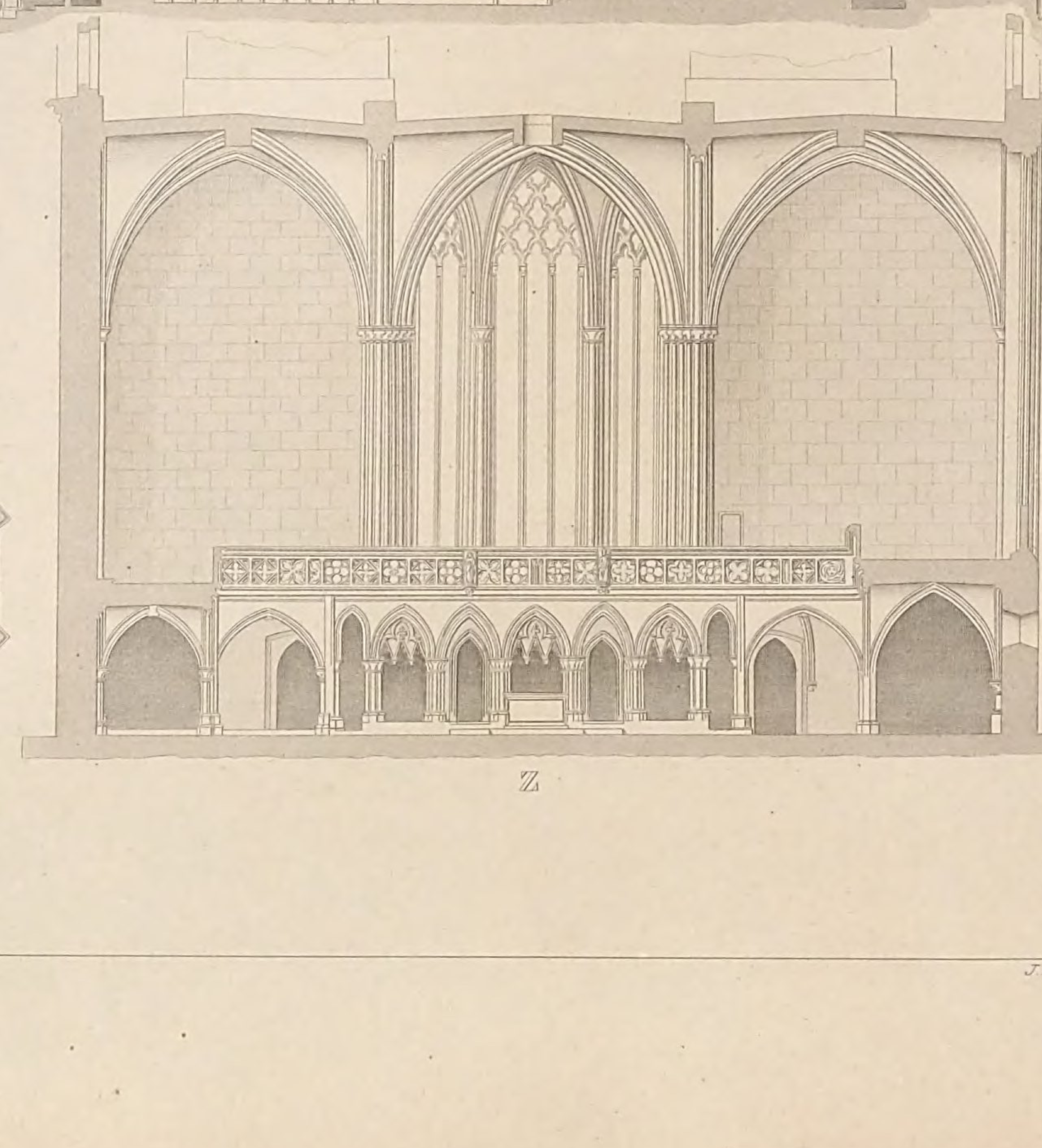




X

W





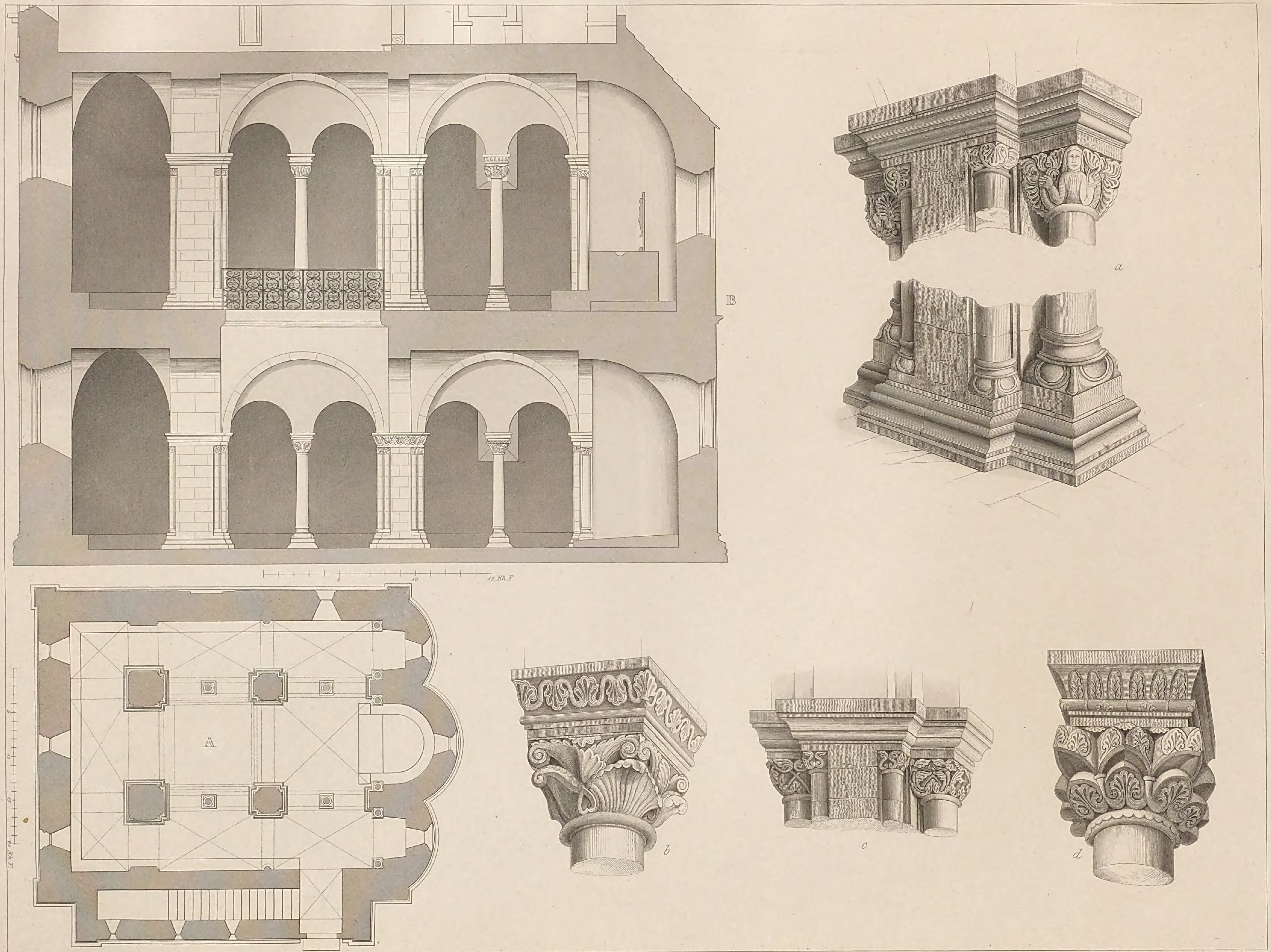
Z

J. Poppel gest.

DOM ZU MEISSEN.

T. O. Weigel, Leipzig.





SCHLOSSCAPELLE ZU LANDSBERG.

T. O. Weigel Leipzig.

BAUKUNST.



[illegible]

[illegible]



J. Poppel gest.

KLOSTERKIRCHE ZU HECKLINGEN.

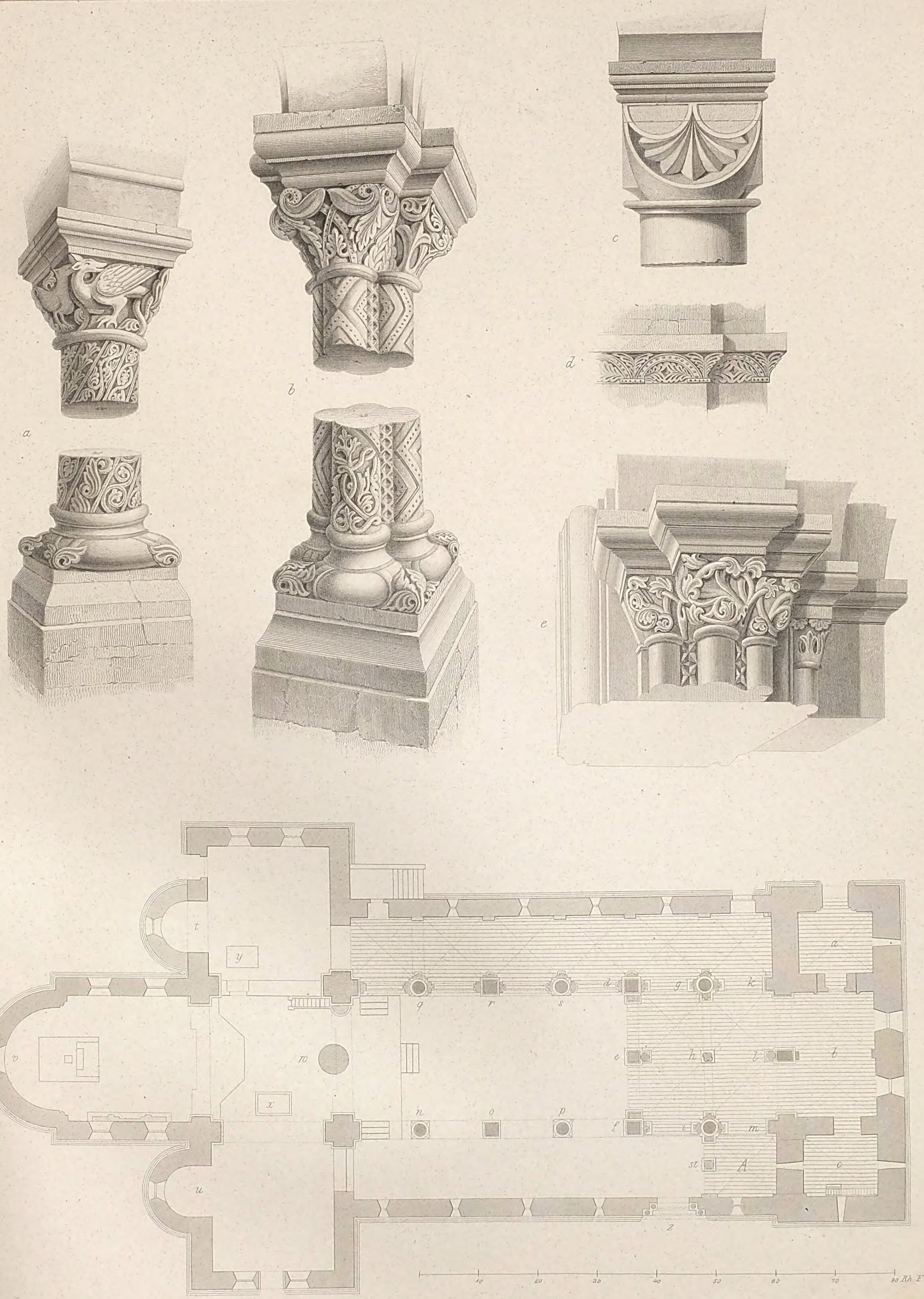
T. O. Weigel. Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm. München.



T. O. Weigel. Leipzig.

T. O. Weigel Leipzig

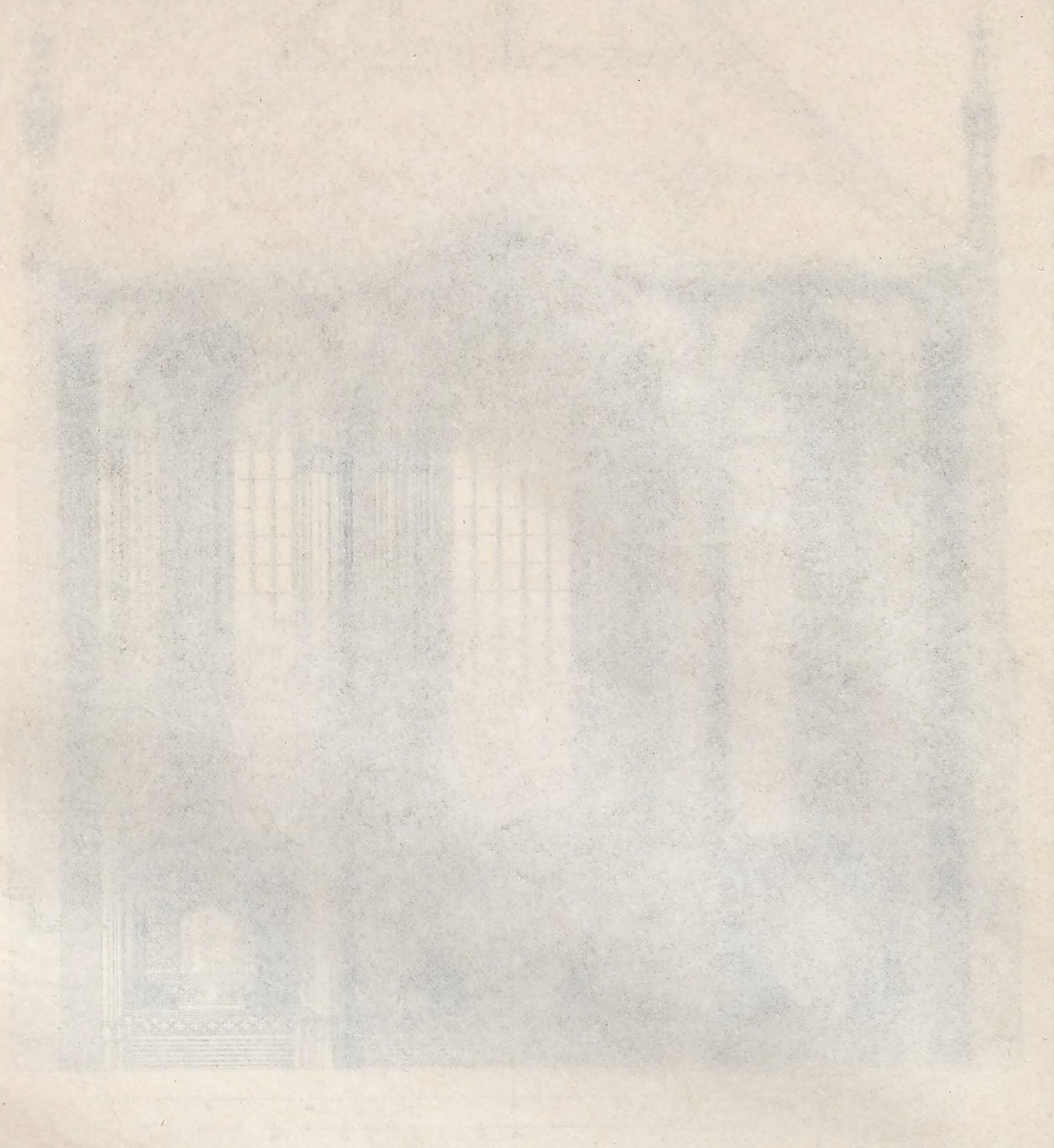


J. Poppel gest.

KLOSTERKIRCHE ZU HECKLINGEN.

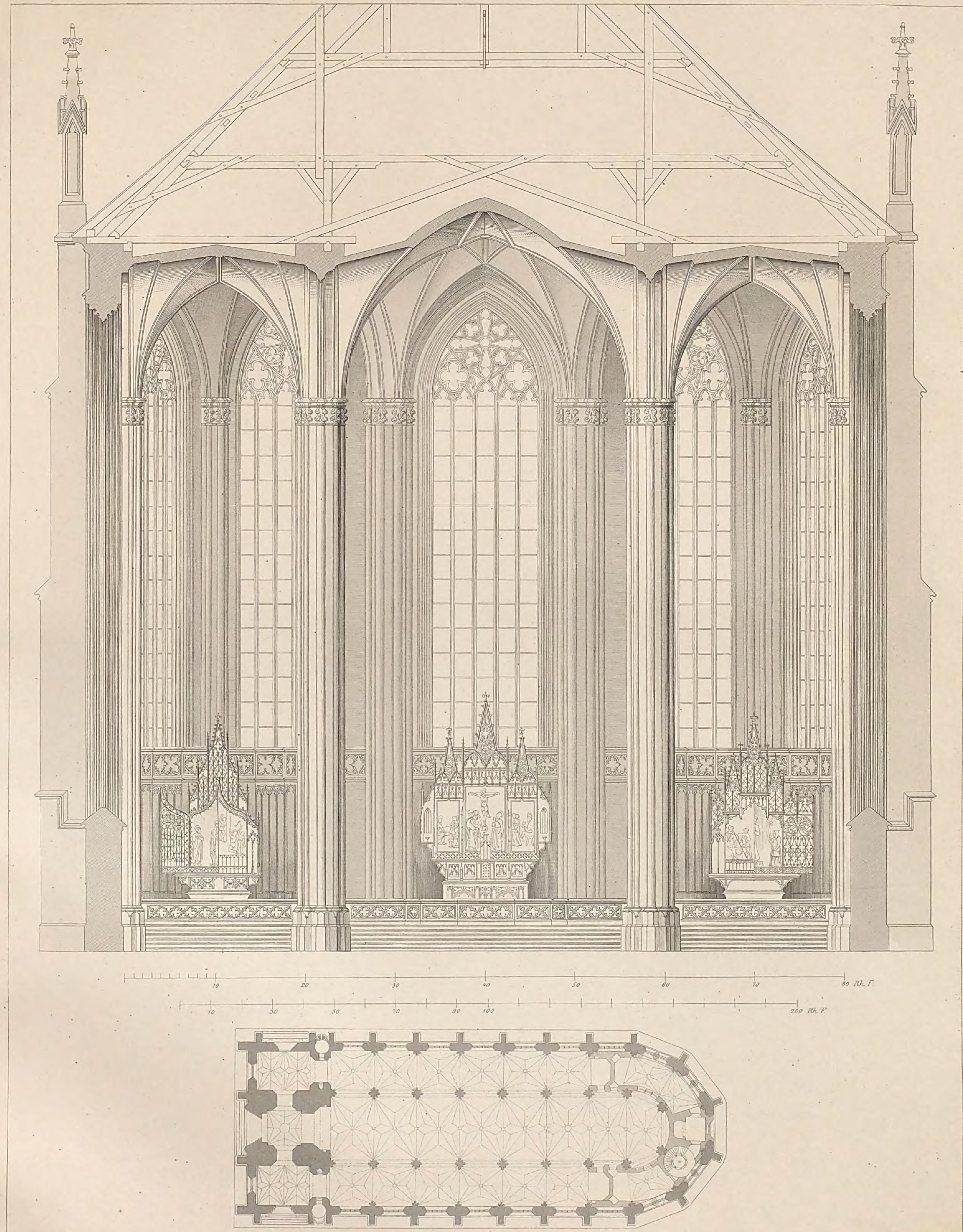
2.

T. O. Weigel Leipzig.



in München, Vorstadt Au.

T. O. Weigel Leipzig.

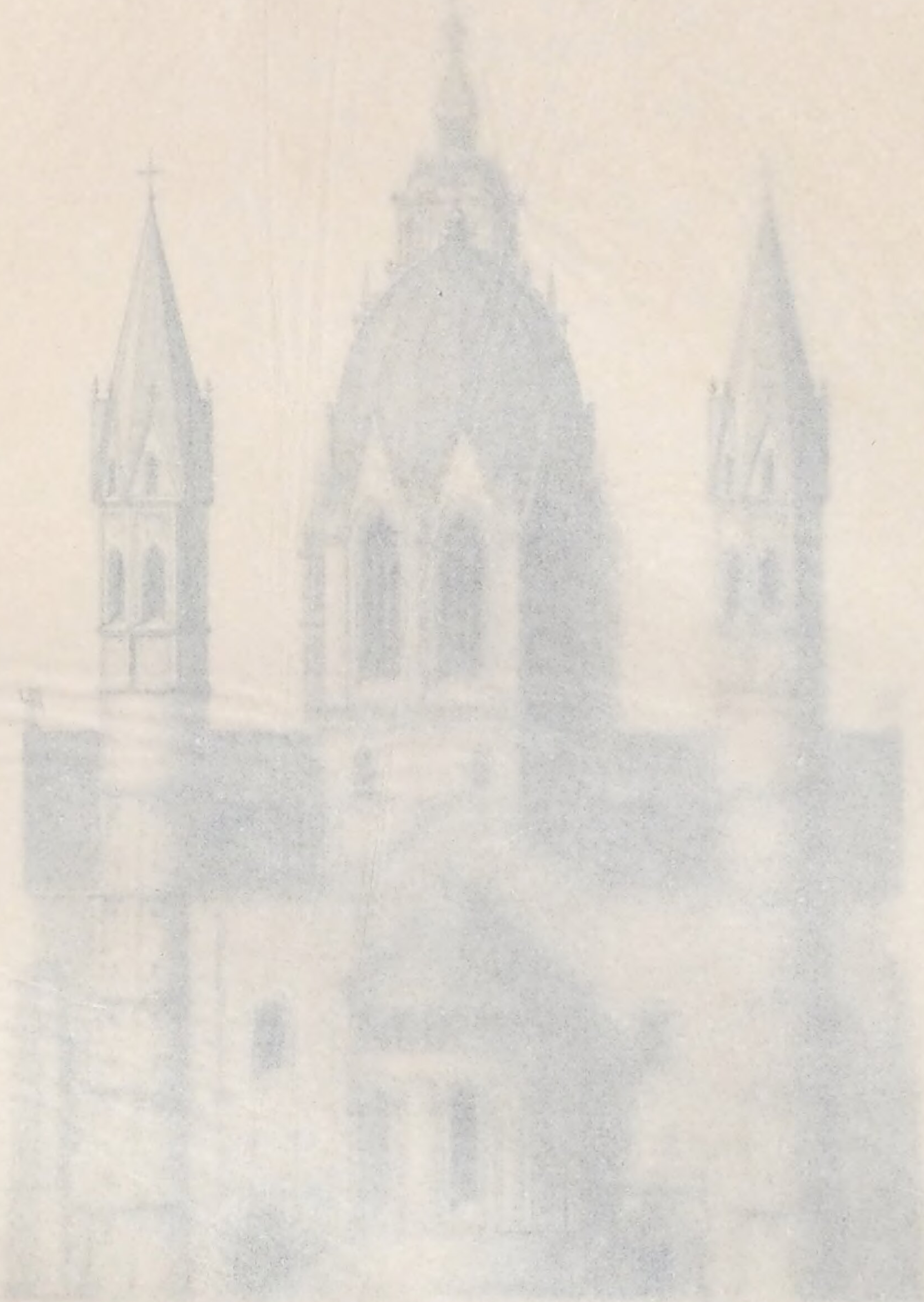


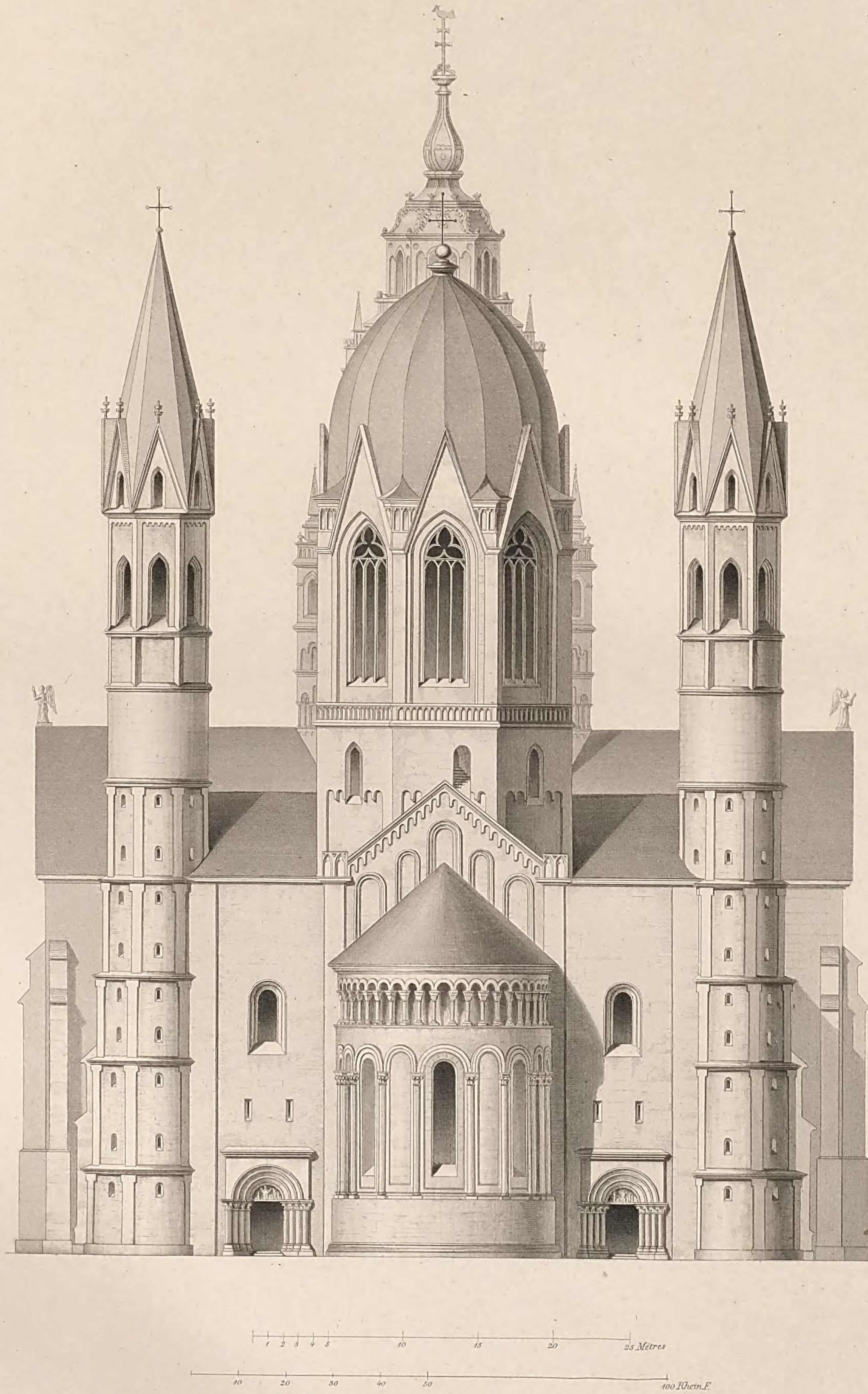
Ziebland gez. J. Poppel gest.

St. MARIA-HILF-KIRCHE

in München, Vorstadt Au.

T. O. Weigel Leipzig





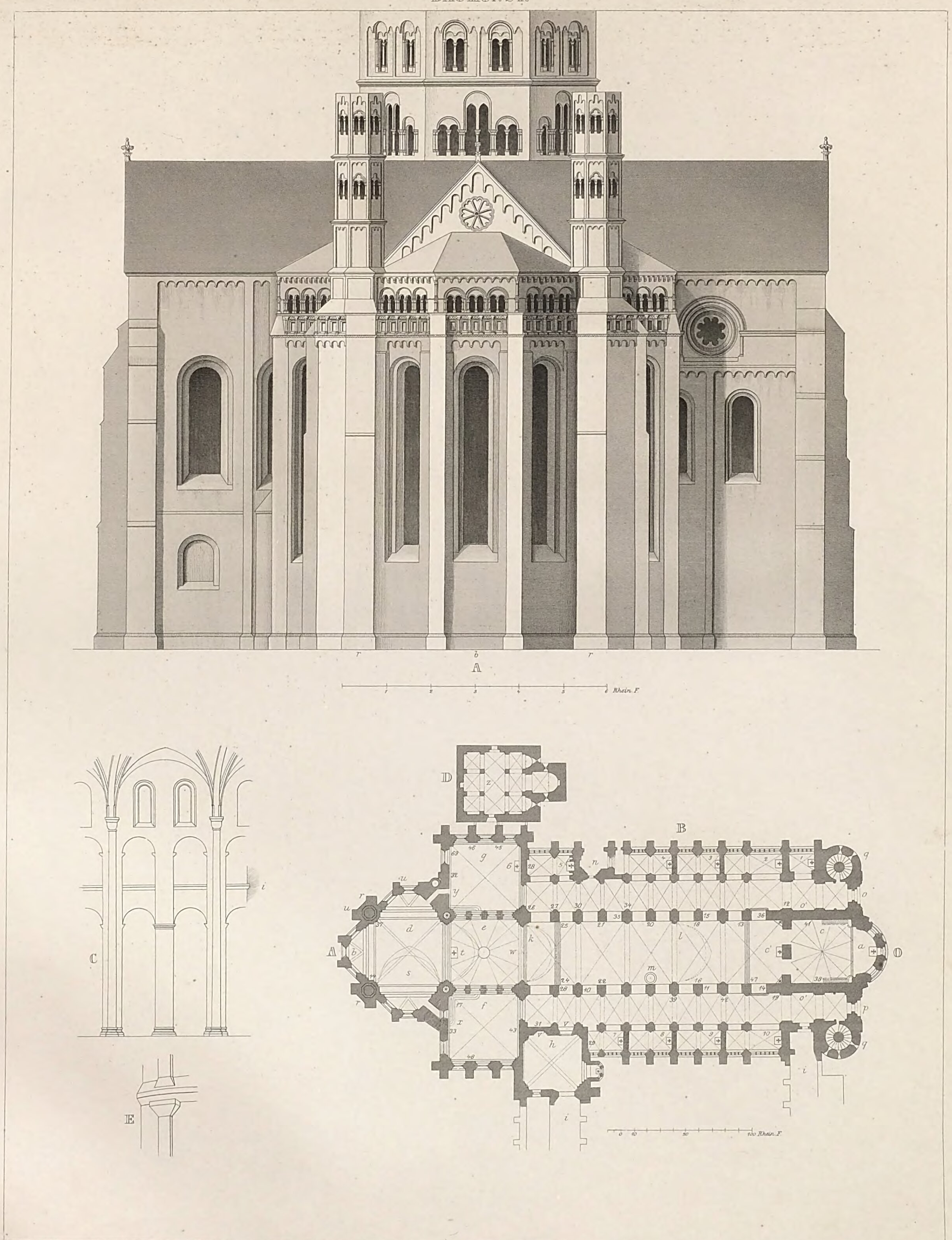
J. Poppel gest.

DOM ZU MAINZ.

1.

T. O. Weigel, Leipzig.

T. O. Weigel. Leipzig.



J. Poppel gest.

DOM ZU MAINZ.

T. O. Weigel. Leipzig.

ZWEITE ABTHEILUNG.

BILDNEREI.

KANZELRELIEFS
AUS DEM DOM VON AACHEN.

Text und Zeichnungen von E. Förster.

An der Kanzelbrüstung im Dome zu Aachen sind vier aus Elephantenzahnstücken, mithin auf halbrunder Fläche geschnitzte Reliefs (verschiedener Grösse, das kleinste gegen 9 Zoll hoch) eingelassen, die einer Ueberlieferung nach von Kaiser Heinrich II., anscheinend jedoch vielmehr aus der Zeit der Gründung des Domes durch Karl den Grossen herrühren. Sie sind sowohl der Form als dem Inhalt nach von grosser Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst, für welche wir sie in Anspruch nehmen, weil für byzantinische Arbeit sie zu nehmen der Styl verbietet und in Italien die Kunst im carolingischen Zeitalter, sowie auch noch im 11. Jahrhundert tiefer als in Deutschland stand, wo — allerdings mit Hülfe der in Italien gesehenen und von dort geholten Werke früherer Jahrhunderte — eine bedeutende Kunstthätigkeit sich zu entwickeln begann.*

Noch hatte ein eigenthümlicher, nationaler Kunststyl sich nicht gebildet, ja seine ersten Anfänge waren noch nicht wahrzunehmen; man hielt sich, wie für die Gesammtbildung, so für die Kunst an die Ueberlieferungen aus Italien und ahmte sie so gut man konnte nach, ja man blieb selbst für den Ausdruck der Gedanken an die Anschauungsweise der Antike gebunden.

Auf den ersten Anblick glaubt man in den hier abgebildeten Reliefs altrömische Arbeit zu sehen, an christliche wenigstens wird man nicht sogleich denken; eher an einen Imperator, an Mars und Venus etc. Waffen, Kleidung und ihre Anordnung, Faltenwurf, haben wie die einzelnen Figuren und ihre Physiognomien durchaus das Gepräge der altrömischen Kunst, wenn auch nicht gerade aus dem Zeitalter des Augustus. Auch könnte man versucht sein, die Zusammenstellung für zufällig zu nehmen, wie denn an derselben Stelle verschiedene, ganz bedeutungslose, Schalen oder Tassen als Ornament angebracht sind. Gehen wir aber auf den Inhalt der Reliefs ein, so erkennen wir bald ihre Wahl als beabsichtigt und bedacht, ihre Stellung im Bereich der christlichen Kunst, und finden auch wohl die Erklärung der etwas dunkeln Symbolik.

* S. Förster's D. Kunstgeschichte I. p. 20 ff.

Beginnen wir mit den beiden am leichtesten zu verstehenden Bildern, den beiden gewappneten Männern (a u. d), die in offenbarer Beziehung zu einander stehen. Der Held zu Ross im Ringelpanzer, über dessen Haupt zwei Engel die Siegerkrone halten, da es ihm gelungen, mit seiner Lanze das gefrässige Unthier zu tödten, das das Land unsicher gemacht, ist der H. Georg. Das Unthier, das einen Vogel zu zerreissen im Begriff war, der Hund, der es anfällt, sind von nicht besserer Zeichnung, wie alles Uebrige, dem doch die Kenntniss von irgend einem Kaiser-Diptychon zu Grunde liegen mag.

Die andre Gestalt (d) im Ringelpanzer mit Schild und (zufällig abgebrochener*) Lanze stehend auf einem geflügelten Unthier neben einem Hund, zwei ungeflügelte Kinderengel (vielleicht Repräsentanten beider Geschlechter der Menschheit) neben seinem Haupt, ist der H. Michael, besonders kenntlich an den freilich sehr beschädigten Flügeln, davon (in der Abbildung) an der rechten Seite einige Theile sichtbar sind.

In den Kämpfen und Siegen des H. Georg und des Erzengels Michael haben wir Kampf und Sieg des Christenthums gegen die ihm feindlichen Elemente zu sehen, und hier, wo sie neben einander aufgeführt werden, in umfassender, einander ergänzender Bedeutung, so dass Georg, der Streiter auf Erden, den diesseitigen Feind, das Heidenthum, bewältigt, Michael, der Streiter des Himmels, den jenseitigen, Satanas.

Gehen wir nun zu dem Relief b über, und zu seiner räthselvollen, von Räthseln umgebenen Gestalt! Was will die Figur mit dem Satyr und der Tänzerin, mit dem Schiff und dem Tempel, und den geflügelten Genien, was soll sie namentlich an der Kanzel einer christlichen Kirche?

Die christliche Symbolik ist nicht so verwickelt, als man sie sich gewöhnlich denkt; gewisse Grundgedanken kehren immer wieder, bald mehr bald minder klar in hundertfach veränderter Form. Einer der Grundgedanken der christlichen Symbolik im Mittelalter, der namentlich auch seinen Ausdruck im kirchlichen Gebäude selbst gefunden hat, ist der Gegensatz der streitenden und der triumphierenden Kirche. Er ist, meiner Ansicht nach, der Schlüssel auch zu der vorliegenden Darstellung. Die Hauptfigur im Gewand einer Priesterin ist die Kirche, mit den Emblemen ihrer beiden Haupteigenschaften, dem Schiff in der Rechten als streitende, dem Tempel in der Linken als triumphierende Kirche. Die Thätigkeit der Matrosen im Schiff deutet auf Kampf mit Wind und Wogen, mit Anfechtungen und Widerwärtigkeiten des Lebens; die Flöte blasenden, Cimbeln schlagenden Engel, nebst dem Zeichen des heil. Geistes, auf dem Tempel, die Palmenzweige in der Hand der Kirche, die ihm zur Unterlage dienen, bezeichnen die Siege des Gottes, der darin seine Wohnung genommen. Welche Mächte aber zu bekämpfen sind, das sagen die Darstellungen am unteren Ende des Reliefs, die rohe, halbthierische Begierde eines Satyrs, die ungezügelte Lust einer tanzenden Mänade. Hält man ferner fest, dass in der aus dem Heidenthum herübergenommenen, altchristlichen Symbolik Vögel Seelen bedeuten nach dem Tode, so erkennen

* Die Fortsetzung des oberen Stücks sieht man unten hinter dem Hund.

wir in den Vögeln, die an beiden Seiten von Engeln emporgetragen werden, die Sinnbilder der durch Kampf und Sieg der christlichen Kirche dem Himmel gewonnenen Menschenseelen.

Die schwierigste Aufgabe für die Erklärung liegt im Relief c., das unverkennbar der Venusmythe entnommen ist. Es ist die meergeborene Göttin, von einem Seethier getragen, von einem faunartigen Triton emporgehoben, von einer Nereide und einem Triton, von Liebesgöttern, von Fischen und anderen Meerthieren umschwommen. Wie sie den Schleier, der ihre Reize verhüllte, im Winde flattern lässt, kann sie als Sinnbild der Sinnenlust recht wohl als Gegensatz gegen die streng bekleidete Gestalt der Kirche genommen werden und das Heidenthum im Allgemeinen mit seinen fleischlichen Begierden, ja das zu ertödtende „Fleisch“ selbst bedeuten. Es wäre indess auch nicht unmöglich, sondern nur sehr überraschend und vielleicht einzig, in der Geburt der Venus das Symbol eines christlichen Mysteriums zu sehen. Sol und Luna sehen wir oft auf christlichen Bildern, auch Tellus und Oceanus; aber wir finden auch den Besuch Jupiters bei Semele und Danaë als Rechtfertigung der unbefleckten Empfängniss.* Und so könnte auch die Geburt der Venus aus dem Wellenschaum des Meeres, eine Geburt ohne Erzeugung, zu einer Zeit, wo man sich noch mit grosser Unbefangenheit der aus dem Alterthum überlieferten Bildersprache bediente, als ein Symbol der Geburt Christi genommen werden, der — allein durch den Willen des Allmächtigen — aus dem unbefleckten Schoosse der ewigen Jungfrau hervorgegangen.

* E. Förster's Deutsche Kunstgeschichte, II. p. 353.

DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG

IM ERZGEBIRGE.

Die goldene Pforte in Freiberg ist eines der herrlichsten Denkmale altdeutscher Kunst, ein redendes Zeugniss für die ausserordentlichen Kräfte, die ihr im Anfang ihrer Entwickelung zu Gebote standen, und die nur leider ihr höchstes Ziel verfehlt haben. Sie ist der Ueberrest eines Kirchenbaues, den eine Feuersbrunst im Jahr 1484 zerstörte, und (nebst einigen Mauertheilen im Inneren) in den Neubau des 15. Jahrhunderts verwendet, derart, dass sie jetzt in eine mit dem Kreuzgang an der Nordseite der Frauenkirche zusammenhängende geschlossene Vorhalle führt.

Ueber den älteren Bau fehlen bis jetzt bestimmte Angaben. Doch wissen wir, dass Otto der Reiche aus dem Hause Wettin, welcher 1162—1175 das nahe Kloster (Alten-) Zelle mit seinen prächtigen Gebäuden aufgeführt, an der Stelle, wo kurz vorher die ergiebigen Silberminen entdeckt worden, die Stadt Freiberg anlegte. Es spricht alles dafür, dass er zugleich mit der für ihn so wichtigen Stadt eine Kirche der h. Jungfrau gründete und mit Hülfe der wie durch ein Wunder erlangten Reichthümer auf das glänzendste ausführen liess. Erlebte er auch ihre Vollendung nicht, da er schon 1185 starb, so kann sie doch nicht sehr viel später erfolgt sein, und wir werden schwerlich weit fehlen, wenn wir die Zeit um 1200 als die muthmaassliche Entstehungszeit der goldenen Pforte annehmen.

Werfen wir zuerst einen Blick auf das ganze, architektonisch wie bildnerisch merkwürdige Werk! Aus je neun rechtwinklig geformten, nach innen enger zusammentretenden Gliedern bildet sich die Leibung, an welcher fünf Säulen mit vier Pfeilern abwechseln, deren Kanten zu Nischen ausgehöhlt sind. Ueber dem, dem Sockel ebenmässig in rechtwinkligen Absätzen geformten Gesims setzen sich Säulen und Nischen in Bogen fort, erstere in verzierten Rundstäben, letztere in Hohlkehlen, die mit Sculpturen ausgesetzt sind. Zweierlei fällt bei dem Reichthum und der Mannichfaltigkeit der architektonischen Ornamente auf: der grosse Verstand in der Vertheilung derselben, so dass das Werk dadurch nicht überladen und namentlich die Construction nicht unleserlich gemacht wird; sodann die grosse Schönheit und Feinheit der Zeichnung, womit sie erfunden und ausgeführt sind. Capitäle und Friesverzierungen tragen, gleich denen des Speirer Doms, das Gepräge der griechischen Kunst, doch sind sie noch weniger, als jene, Nachbildungen, sondern vielmehr freie Schöpfungen aus demselben Princip. Namentlich ist es das üppige Wachsthum der Blätter und der freie, leichte Schwung ihrer schöngeformten Theile, sowie die Berechnung auf die mannichfach durch Licht- und Schattenwechsel erreichte Belebung des Ganzen, welche in Erstaunen setzt und entzückt.*

Was die figürlichen Darstellungen betrifft, so dürften jetzt wohl nicht mehr so viele

* Man vergleiche den Blätterrahmen um das Relief auf 1., wobei nur zu bemerken, dass durch ein Versehen im Stich die Lücken zwischen den einzelnen Ornamentstücken zu weit erscheinen.

Dunkelheiten darin sein, als früher; dennoch sind noch nicht alle Räthsel gelöst. Halten wir uns an den Ideenkreis, aus welchem in der Regel die Darstellungen an ähnlichen Stellen genommen sind, so dürfen wir in den Statuen zwischen den Säulen der Thürleibung prophetische, alttestamentliche Gestalten sehen, die einen Bezug auf die Geburt Christi (in der Lunette über dem Eingang) haben. Fratzenhafte, auf das Gesims gelagerte Thier- und Menschenfiguren dürften die mannichfachen Uebel der Menschheit bedeuten, von denen Christi Geburt uns erlöst hat. Unzweifelhaft ist diess bei dem Löwen und Drachen, den Sinnbildern von Tod und Sünde, der Fall; aber auch die übrigen Figuren gestatten eine verwandte Deutung. Darüber aber sehen wir die Folgen der Erlösung: Auferstehung nehmlich und Seligkeit. Im äusseren Ring erheben sich die Todten aus ihren Gräbern, wie der Engel des Lebens (in der Spitze des Bogens) sie berührt; im zweiten und dritten Rang sitzen verschiedene Heilige zur Bezeichnung des Himmelreichs; auch erkennt man im zweiten das Symbol des heil. Geistes mit anbetenden Engeln, im dritten Abraham, in dessen Schooss von einem Engel Seelen gelegt werden. Der innerste Ring zeigt uns Christus, von Engeln umgeben, mit dem Evangelium in der Linken, mit der Rechten die Krone des Lebens ertheilend. Auffallend bleibt hierbei, dass neben Christus und dem heil. Geist die dritte Person der Dreifaltigkeit in ihrer Unsichtbarkeit gelassen ist.

Auf die Figuren zwischen den Säulen fällt einiges Licht von sehr ähnlichen Gestalten, welche in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt gemalt und mit Beischriften versehen waren. Danach haben wir an der rechten Seite (Taf. 2) in der weiblichen Figur 3. neben David 2. die „Ecclesia" des Hohen Liedes, in der entsprechenden an der linken (Taf. 3. 2.) die Königin von Saba („Regina Austriae") und daneben den König Salomo zu erkennen. Die vorderste Figur aber rechts (Taf. 2. 4.) mit dem Oelzweig und der Amphora ist Noah, in welchem das Menschengeschlecht seine erste Errettung aus dem allgemeinen Verderben feiert; die letzte aber (1.) ist Nahum der Prophet, über bergigen Boden schreitend, nach den Worten (Nahum 2, 1): „Siehe auf den Bergen kommen Füsse eines guten Boten, der da Frieden prediget!" Die erste Figur an der linken Seite, im phrygischen Kleid, ist (gleichfalls nach der Anweisung der Halberstädter Bilder* der Prophet Daniel; die letzte aber unverkennbar der Täufer Johannes. Jede einzelne Figur ist noch besonders durch Embleme ausgezeichnet, die inzwischen nicht alle gleich verständlich sind. Der Kopf unter Noah kann auf die Sündfluth weisen, das Taubenpaar über ihm auf die Arche; die Trauben unter den Füssen der „Ecclesia" gewähren mit ihrem Blute keine Schwierigkeit, wohl aber der Menschenkopf über ihr. Die Menschenköpfe unter, die Thierköpfe über David und Nahum sind gleichfalls schwer zu deuten. Der Löwenkopf unter Daniel erinnert an die Löwengrube, die beiden Vögel über ihm sind räthselhaft, wie der Affe und der Mensch bei der Königin von Saba, die Schlange und der Mensch bei Salomo; der Widderkopf über Johannes befremdet nicht und der Mensch zu seinen Füssen mit herabwallendem Haar könnte ein Getaufter sein.

Dass bei weitem Wichtigste an diesen Figuren wie an dem Relief der Lunette (Taf. 1.)

* S. die Abtheilung „Malerei."

ist die künstlerische Auffassung und Ausführung. Wie ergreifend ist die Darstellung der Anbetung der Könige! Die Majestät der Mutter, die Lieblichkeit des Kindes (den abgeschlagnen Kopf habe ich mir in der Zeichnung zu ergänzen erlaubt), die einmüthige Verehrung der Könige, denen der Engel der Verkündigung als Wegweiser gedient. Fremd sitzt Joseph dabei und lauscht der Wundermäre. Engel bringen mit verhüllten Händen Weltkugeln, die Zeichen der Herrschaft im Himmel, während die Könige die Gaben der Erde darreichen. Fein gefühlt sind alle Bewegungen, wahr, lebendig und ausdrucksvoll, und selbst in den Formen bekundet sich eine grosse Meisterschaft, die nur in den Verhältnissen nicht immer den Künstler unterstützt. Von hoher Vollkommenheit aber und der grössten Bewunderung werth sind die Gewänder. Nicht allein die Mannichfaltigkeit und Schönheit der Motive überrascht, sondern vornehmlich der Verstand und die unerschöpfliche Phantasie, die keine leere Stelle duldet und doch nirgend willkührlich, nirgend wider die Natur verfährt, und überall Form und Bewegung des Körpers beachtet und hervorhebt. Die edle Einfachheit und Reinheit des Styls, der leichte Fluss der Falten und ihre weichen Brüche erinnern an die besten Werke alter Sculptur, und man ist sehr versucht zu glauben, dass dem Künstler deren zu Gebot müssen gestanden haben. Eine besondere Eigenthümlichkeil bilden die sehr bewegten Gewandsäume, und eine zweite einzelne ganz aus dem Styl gefallene, formlose, an den Geschmack des 18. Jahrhunderts erinnernde Stellen, wie am linken Arm des Noah und des Daniel. Merkwürdig sind auch zwei noch unausgeführte Stellen des Reliefs, die rechten Flügel der beiden Engel links, die, aus dem Rohen gehauen, noch ganz scharfkantig stehen geblieben sind.

Die ganze Pforte war stellenweise vergoldet (daher ihr Name) und leider! bemalt. Die Farben sind abgefallen und haben die obere Kruste des Sandsteins mitgenommen, oder sind wegen des Bleies, das sie enthalten, schwarz geworden und entstellen die schönsten Theile, z. B. Wangen, Stirnen so, dass man erst mühselig die Form aufsuchen muss, um ihres Werthes inne zu werden.

Ueber den Meister dieses ausserordentlichen Werkes haben wir durchaus keine Kunde; wohl aber haben sich noch mancherlei Spuren seiner Thätigkeit, so wie seiner Bildungsgeschichte gefunden. In Freiberg sieht man in die Mauer eines Hauses neben dem Dom mehre Reliefs von seiner Hand eingelassen, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Dombrand gerettet und hierher versetzt worden. — Ein Crucifix mit Maria und Johannes in überlebensgrossen Figuren aus Holz, aus Freiberg in das Museum der Mittelalterthümer zu Dresden gebracht, trägt dasselbe Gepräge. Im Kloster Zschillen zu Wechselburg sind an dem Altar ganz ähnliche Gestalten, wie an der goldnen Pforte und von ganz gleichem Styl und gleicher Behandlung, so dass mit Recht auf denselben Ursprung geschlossen werden kann. — Aeltere Arbeiten, durch welche diese Art der Auffassung und Durchbildung im Sinne der antiken Kunst vorbereitet erscheinen, finden sich u. A. in demselben Kloster Zschillen, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in St. Michael zu Hildesheim und überhaupt in Niedersachsen.

DAS DIPTYCHON DES TUOTILO.

Text von E. Förster.

Eine der ersten Pflanzstätten christlich-deutscher Bildung in der carolingischen Zeit war das Stift des Heiligen Gallus in St. Gallen in der Schweiz. Mit der Aneignung und Verbreitung von Kenntnissen ging eine künstlerische Thätigkeit Hand in Hand, und noch bewahrt die Kloster-Bibliothek manch schätzbares Denkmal der Fähigkeiten und des Fleisses der frommen Brüder. Eines derselben theilen wir in der beiliegenden Bildtafel mit, die einen in Elfenbein geschnitzten Buchdeckel nach einer treuen Zeichnung gibt, eine Arbeit des kunstreichen und berühmten Mönches Tuotilo, welcher im neunten Jahrhundert als eine Zierde des Klosters gelebt hat.

Tuotilo galt seiner Zeit um seiner vielen und seltnen Talente willen als eine Wundererscheinung. Er war ein geschickter Bildhauer, Maler und Baumeister und in allen andern Künsten wohlerfahren; er war ein gewandter Dichter, guter Sänger und geübter Flötenbläser. Er predigte in zwei Sprachen und war im Umgang so liebenswürdig, dass K. Karl (der Dicke?) denjenigen verwünschte, der ihn zum Mönche gemacht. Als sein Todesjahr nimmt man 896 an.

Das Elfenbeinschnitzwerk, das unsre Bildtafel nahebei in der Grösse des Originals wiedergibt, ziert den Deckel eines Evangelienbuchs in der Klosterbibliothek von St. Gallen und ist in vieler Hinsicht ein höchstmerkwürdiges Kunstdenkmal. Es hat zwei Abtheilungen, von denen die schmalere, obere nur Blattornamente, die untere aber eine beziehungsvolle bildliche Darstellung enthält.

Da sitzt Christus mit einem weiten Nimbus um seine Gestalt, mit einem kleinern um's Haupt, auf einem gepolsterten Thronsessel; in der Rechten hält er ein Buch, die Linke hat er segnend oder begnadigend erhoben. Er ist jung und unbärtig dargestellt. Zur Rechten und zur Linken des Nimbus je ein sechsflügliger Cherub, mit ausgebreiteten, offnen Händen, das Haupt Christo zugeneigt. Ober- und unterhalb des Nimbus sieht man die vier evangelischen Zeichen, aus denen man die beiden alten, mit Schreiben beschäftigten Männer in den obern Ecken als Matthäus und Johannes, die beiden jüngern in den untern Ecken als Lucas und Marcus erkennt. Wir haben somit Christus, obendrein durch das *A* und *Ω* als Anfang und Ende der Dinge bestimmt, vor uns als König des Himmels und als solcher bezeugt von den Engeln des alten, und von den Verkündigern des neuen Bundes. Das reicht aber noch nicht aus. Der Umfang seines Königreichs muss bestimmt, die Grenzen seiner Macht müssen bezeichnet werden. Sie ist aber unbegrenzt! Himmel, Erde und Meer beugen sich vor der Herrlichkeit des Herrn. Zwischen den beiden obern Evangelisten sieht man zwei Halbfiguren mit Fackeln in den Händen, die eine als Sonnengott, die andre als Mondgöttin charakterisiert, den Himmel zu vertreten. Unten vor Lucas liegt ein Weib, das in der Linken ein Füllhorn hält und mit der Rechten ein Kind sich an die nährende Brust legt; zu ihren Füssen steht ein Baum. Es ist Tellus, die Göttin der allerzeugenden, allernährenden Erde. Ihr gegenüber, vor Marcus, liegt ein bärtiger Alter mit einer umgestürzten

Urne in der Rechten, die Linke auf ein Seeungeheuer gestützt: das ist Oceanus, der Gott der unversiegbaren Wasserwelt; so dass demnach Christus erscheint als der anerkannte Herr des Himmels und der Erden.

Noch sind auf dem Bilde wahrzunehmen sechs Gebäude, zwei Wohnhäuser und vier Thürme, die dem Geiste des ganzen Kunstwerks nach sicherlich nicht ohne Bedeutung sind. Da inzwischen ein sichrer Anhaltpunkt für ihre Erklärung nicht gegeben ist, so sind wir auf Vermuthungen beschränkt. Die meinige ist, dass der Künstler damit das Verhältniss Christi zur Menschheit, das genau genommen durch die übrigen Momente nicht berührt ist, hat bezeichnen wollen und zwar das zweifache: durch die Wohnhäuser seine Herrschaft über die Lebenden; durch die (auch auf andern Bildwerken, z. B. dem nächstfolgenden), thurmartig gestalteten Grabstätten seine Macht über die Todten.

Betrachten wir nun das Kunstwerk nach Auffassung, Darstellung und Ausführung, so muss uns vor allem auffallen, dass bei weitem der grösste Nachdruck auf dem dem Werk zu Grunde liegenden Gedanken ruht und dass derselbe die künstlerische Betheiligung am Werke an Gewicht beträchtlich überbietet.

Sodann werden wir im Ausdruck dieses Gedankens, in der Weise der Darstellung eine gewissermassen unerwartete Eigenthümlichkeit wahrnehmen. Der Gedanke ist kirchlich-christlich: die Mittel der Darstellung sind — von der allgemeinen Bezeichnung bis zur besondersten Form — der antiken, d. h. heidnischen Kunst entlehnt. Sonne und Mond, Erde und Meer werden durch Gestalten der römischen Mythologie vorgestellt und zwar nach der Weise, wie sie sich auf antiken Bildwerken finden. Der Thron Christi ist der eines römischen Proconsuls; Gewand- und Faltenwurf ist gleichfalls von altrömischen Vorbildern genommen; ja die Arabesken über dem Bilde sind die möglichst genaue Copie eines antiken Elfenbeinschnitzwerkes, das sich noch in der Bibliothek zu St. Gallen befindet.

Wir sehen also die christlich-deutsche Kunst der carolingischen Zeit (wenigstens in diesem Werk, das aber durchaus nicht als eine Ausnahme zu fassen ist) in der Weise der Vor- und Darstellung noch ganz abhängig vom Eindruck der antiken Kunst, nicht so in der künstlerischen Ausführung. Zwar in der Nachbildung der Arabesken hat Tuotilo ein ziemlich ausreichendes Verständniss und grosse Geschicklichkeit gezeigt; aber bei den Gestalten fehlt schon den Bewegungen grossentheils die Möglichkeit, geschweige denn die Richtigkeit des Ausdrucks; auf den Zusammenhang einer Figur, auf das Verhältniss ihrer Theile ist gar keine Rücksicht genommen und die Formen reichen nur wenig über blosse Andeutungen hinaus; so dass man deutlich sieht, dass weder das Kunstvermögen zur bildnerischen Durchbildung hinreichte, noch selbst das künstlerische Bedürfniss nach dieser Seite hin drängte.

In der sichern und klaren Auffassung aber des christlichen Gedankens für den Stoff, in der Anknüpfung an die Darstellweise des obwohl heidnischen doch massgebenden Alterthums und in der offenbaren Unbekanntschaft mit den Bedingungen einer vollendeten naturgemässen Durchbildung liegen die Grundzüge der mittelalterlichen deutschen Kunst und die Bedingungen ihrer eigenthümlichen Entwickelung.

DIPTYCHON
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

Text von E. Förster.

Das Diptychon, davon wir hier eine um weniges verkleinerte getreue Abbildung geben, befindet sich auf der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, im Cimeliensaal Pult V no. 37. und zwar auf einem Codex evangeliarius, der, um's Jahr 1014 geschrieben, zu den Geschenken gehörte, welche Kaiser Heinrich II. dem Dom zu Bamberg verehrt hat. Der Deckel dieses Codex hat eine sehr reiche Verzierung. Ein breiter, innen und aussen mit Goldleisten eingefasster Rahmen umgibt das Diptychon. Auf der äussern Leiste stehen die Namen der vier Evangelisten, auf der innern folgende Verse:

Grammata qui sophiè querit cognoscere verè
Ornat perfectam rex heinrich stemmate sectam
En qui veraces sophiè fulsere sequaces
Hoc mathesis plenè quadratum plaudet habere.

In den vier Ecken des Rahmens sind die vier evangelischen Zeichen in Email und Glasfluss, mit eingelegten Goldstreifen. Zwischen je zweien dieser Zeichen befinden sich drei Brustbilder, gleichfalls in Email von ähnlicher nur viel vollkommnerer Behandlung, und zwar oben Christus mit Paulus und Petrus; an der linken Seite Philippus, Jacobus und Bartholomäus; unten Johannes, Simon und Matthäus; an der rechten Seite Andreas, Lucas und Thomas. Diese Zusammenstellung weicht von allen ähnlichen ab durch die Lückenhaftigkeit der Apostelreihe und ihre, aber doch nur theilweise Ergänzung durch Paulus, Marcus und Lucas. Sodann ist beachtenswerth, dass die Namenbeischriften in griechischer Sprache abgefasst sind und die Bilder im byzantinischen Styl, während die Beischriften zu den evangelischen Zeichen lateinisch, Zeichnung und Ausführung viel roher sind. Auch sind die Unterschriften verwechselt und bei dem Löwen steht der Name des Lucas.

Der Hauptschmuck indess des Deckels ist das Diptychon von Elfenbein, das der Rahmen umschliesst, ein sowohl dem Inhalt, als der Ausstattung nach ungewöhnlich reiches Werk.

Wir sehen sogleich — trotz mancher räthselhaften Stellen — dass es sich um den Kreuzestod Christi und seine Bedeutung handelt. Der Heiland ist an ein rohbehauenes Kreuz mit vier Nägeln geheftet; er hat einen Heilgenschein, aber keine Dornenkrone; aus der Bewegung der Gestalt spricht nicht sowohl das körperliche Leiden seiner Todesart, als seine Liebe, mit welcher er im Sterben noch die Menschheit umarmen zu wollen scheint; ein Motiv, das öfters den ältern Darstellungen der Kreuzigung zu Grunde liegt. Von links nahen sich weinende Frauen; ihm näher stehen die beiden Kriegsknechte, von denen der eine den Schwamm ihm reicht, der andre mit der Lanze die Seite durchsticht; neben ersterem der weinende Johannes. Drei Engel mit Tüchern und Kerzen schweben klagend über dem obern Kreuzende (daran aber die bekannte Tafel fehlt); unter dem untern windet sich die alte Schlange, das Sinnbild des Todes und der Sünde, die durch das Kreuz ihre Macht verloren haben. Oberhalb der Engel reicht die Hand des ewigen Vaters aus den Wolken, um den Geist des Sohnes aufzunehmen. Rechts und links dieser Hand sind zwei Rund-

bilder angebracht, das eine mit dem Sonnengott und seinen sich bäumenden Rossen, das andre mit der Mondgöttin und ihren langsam wandelnden Stieren; denn Sonne und Mond haben, wie berichtet wird, ihre Theilnahme an dem Tode des Herrn bezeugt.

Soweit ist die Darstellung klar. Nun aber übrigen uns noch zwei Gestalten, deren Deutung einige Schwierigkeit hat. Erinnern wir uns aber einer frühern Bemerkung über den Ideenkreis und die Symbolik des Mittelalters und namentlich über den in allen Formen spielenden Gegensatz der streitenden und der triumphierenden Kirche, so wird einiges Licht auf die fraglichen Figuren fallen. Wir sehen eine fast verhüllte weibliche Gestalt das Blut des Gekreuzigten in einem Kelch auffangen; die Fahne in ihrer Linken gibt ihr ein kriegerisches Ansehn: es ist die streitende Kirche die mit dem Blute Christi für ihn wider die Welt kämpft. Wir sehen sie noch einmal weiter rechts zu einer andern, mit einer Krone geschmückten weiblichen Gestalt, die vor einem Tempel sitzt, treten und ihr — so scheint es — als Zeichen des beendeten Kampfes ihre Waffen, Schild und Fahne darbringen, so dass wir in dieser die triumphierende Kirche zu erkennen haben würden.

In einer noch nähern Beziehung zu dem Tode Christi ist dieser Gedanke in der untern Abtheilung des Diptychons ausgeführt. Mit seinem Blute hat Christus den Tod überwunden: das Zeugniss seines Siegs ist seine Auferstehung. Mit Salbenfläschchen nahen die trauernden Frauen dem Grabe, das wie ein Thurm gestaltet an der linken Seite steht, und an welchem die vom Schlaf bewältigten Kriegsknechte liegen; aber der Engel, der den Stein vom Grabe gewälzt und sich darauf gesetzt, bedeutet sie, dass das Grab leer, dass Christus vom Tode erstanden sei. Nicht aber für sich allein hat Christus dem Tode die Macht genommen; nein, die ganze Menschheit hat er aus seinen Banden erlöst. Darum öffneten sich während der Kreuzigung die Gräber und die längst Entschlafenen standen auf, zum Zeichen, dass durch den Heiland die Unsterblichkeit der Seele gesichert sei.

Die unterste Abtheilung des Reliefs nehmen drei allegorische Gestalten ein, von denen zwei uns schon aus dem vorigen Diptychon als Tellus und Oceanus, Erde und Meer bekannt sind, obschon einige Abweichungen vorkommen und die Erde hier statt eines Kindes Schlangen nährt. Neu und räthselhaft ist die mittlere Figur, die von ihrem Throne andächtig zum Kreuz emporblickt, und vielleicht im Gegensatz gegen die Macht Gottes und seiner Engel die weltliche Gewalt vorstellt, so dass — ähnlich wie auf dem Diptychon des Tuotilo — Himmel, Erde und Meer mit allem, was in ihnen gebietet, Zeugen und Theilnehmer des Leidens Christi sind.

Was bei jener Gelegenheit von der Benutzung heidnischer Symbole und selbst der Formen der antiken Kunst gesagt wurde, das gilt auch hier bei den Göttergestalten wie bei den — freilich etwas willkührlich gestalteten — Akanthusfriesen. Im Styl der Zeichnung aber, wie unvollkommen und fehlerhaft sie ist, ist eine von den Traditionen der römischen wie der byzantinischen Kunst bereits abweichende Eigenthümlichkeit unverkennbar, so dass diesem Diptychon, ganz abgesehen von seiner Herkunft als Weihgeschenk eines deutschen Kaisers, als einem der frühesten Denkmale der werdenden deutschen Kunst volle Beachtung gebührt.

HERZOGIN SIDONIE,
EHRNE GRABPLATTE IM DOM ZU MEISSEN.

Text von E. Förster.

Am Westende des Domes von Meissen ist eine Capelle angebaut, derart dass sie eine Art Vorhalle des Domes bildet und auch als Eingang benutzt wird. Sie ist aber eine fürstliche Grabcapelle, erbaut von Kurfürst Friedrich dem Streitbaren in den Jahren 1423 bis 1425, der sein und der Seinen Erbbegräbniss von Altenzelle (wo die irdischen Ueberreste seiner Vorfahren seit Otto dem Reichen beigesetzt worden) hieher, als in die Haupt- und Stiftskirche seines Landes verlegte. Sein Grabmal, ein reich verzierter Sarkophag aus Messing, mit der liegenden Gestalt des Fürsten in flachem Relief, und allerhand Figuren von Geistlichen und Engeln an den Seiten, nimmt die Mitte der Capelle ein.

Er war der erste Kurfürst von Sachsen aus dem Hause Wettin, und lebte von 1369 bis 1428. Oberhalb seiner ruht sein zweitgeborner Sohn Sigismund, Bischof zu Würzburg, geb. 1416 gest. 1457. Dieses Grab, wie alle folgenden, sind durch ehrne Platten mit den grösstentheils eingravierten Bildnissgestalten der Verstorbenen geschlossen. Zu seinen Füssen ist das Grab seines ersten Sohnes, Kurfürst Friedrichs des Sanftmüthigen, geb. 1412 gest. 1464. Rechts und links von ihm liegen seine Enkel, berühmt durch den an ihnen in ihrer Kindheit von Kunz von Kaufungen verübten Raub aus dem Schloss von Altenburg. Und zwar liegt an der rechten Seite Friedrichs des Streitbaren Ernst, geb. 1441 gest. 1486, an der linken Albrecht, gen. der Beherzte, geb. 1443 gest. 1500. Unterhalb Ernst liegt seine Schwester Amalie, Gemahlin des Herzogs Ludwig in Bayern, geb. 1435 gest. 1502; oberhalb liegen sein Neffe Friedrich, Sohn Albrechts des Beherzten, Hochmeister des deutschen Ordens, geb. 1474 gest. 1510, und Friedrich, Sohn Georgs des Bärtigen, geb. 1504 gest. 1539. Oberhalb Albrecht liegt Johann, der ältere Sohn Georgs des Bärtigen, geb. 1501 gest. 1536; zu seinen Füssen aber seine Gemahlin Sidonie, die Tochter König Georgs von Böhmen, geb. 1449 gest. 1510.

Die Platte, mit welcher dieses Grab gedeckt ist, zeichnet sich durch ihren Kunstwerth vor allen übrigen aus. Die Gestalt der Fürstin ist mit einer so ausdruckvollen Schönheit, mit soviel Empfindung und Charakter gezeichnet, die Umrisse sind mit einer solchen Freiheit, Frische und Sicherheit eingeschnitten, dass man auf einen sehr bedeutenden Meister als Urheber schliessen muss, und ich bekenne, dass ich — obwohl durch keinerlei Nachrichten, oder gar Urkunden unterstützt, doch keine Hand als die Albrecht Dürers zu nennen wüsste, die diese Gestalt entworfen und ausgeführt.

Herzogin Sidonie (oder Zedena)* ist die Stammmutter der Fürsten albertinischer Linie aus dem Hause Wettin. Als die Tochter des Böhmenkönigs Georg von Podiebrad ward sie das Mittel der Versöhnung zwischen Sachsen und Böhmen nach langjährigen Zwi-

* Vgl. Züge aus dem Familienleben der Herzogin Sidonie und ihrer fürstlichen Verwandten aus dem 15. und 16. Jahrh. nach ungedruckten Briefen dargestellt von Dr. F. A. v. Langenn. Dresden 1852.

sten und schon als neunjähriges Kind 1458 dem jungen Herzog Albrecht zu Eger vermählt. Das Beilager ward 1464 vollzogen. Das Gepräge friedlicher Vermittelung, das ihrem Ehebündniss aufgedrückt ist, ist ihrem ganzen Leben eigen geblieben. Sie nahm keinerlei politischen Einfluss in Anspruch und hielt sich von jeder irgend hervortretenden Stellung fern. Als eine bescheidene, sorgsame Hausfrau, als zärtliche Mutter waltete sie, dem kriegslustigen, im Feldlager heimischen Gemahl gegenüber, im stillen engumgrenzten Familienkreis; er war ihr ein Gegenstand ehrfürchtiger Scheu und selbst gegen die Söhne stellte sie sich auf eine niedrigere Stufe und führte namentlich gegen Georg, der in der Abwesenheit des Vaters die Regierung überkommen, nie eine andere Sprache, als die der Bittenden. Wo und wie weit sie immer konnte, wirkte sie mit einer Art Leidenschaft als Wohlthäterin und Fürsprecherin, aber der eigentliche Kernpunkt ihres Charakters war ihre warme, treugläubige Frömmigkeit in der Anschauungsweise der katholischen Kirche.

Im Gegensatz gegen ihren Gemahl, aber in noch viel entschiedenerem gegen ihren Vater, der sich offen für die Lehren des Johannes Huss bekannte, hielt sie mit ängstlicher Strenge an den Lehren und Gebräuchen der römisch-katholischen Gottesverehrung. Eine der wichtigsten Sorgen war ihr die Erwerbung des Ablasses, wobei es ihr — falls er auf Einen Tag an einem von sechs Altären in drei Kirchen zu gewinnen war — nicht zu viel, sondern als eine Vermehrung des Verdienstes bei Gott dünkte, ihn von allen sechs Altären zu holen. Ganz besonders ängstlich war sie in dieser Hinsicht bei einem Todesfall in der Familie, wie sie denn nach dem Hinscheiden ihres Schwagers, des Herzogs Ernst, an ihren Sohn Georg schrieb: „Du hast diese Woche bis ganz zu End Vergebung von Pein und Schuld an dem zufälligen Ablass; denselbigen Tage als du in dem Büchlein lesen wirst und stehet bis zukünftige Mittwoch nach Ostern und diese mit eingeschlossen, und auch diese Mittwoch hast du eine Seele aus dem Fegfeuer zu erlösen, ich bitte dich, komm deines Vettern Herzog Ernsts Seele mit dem Ablass zu Hülfe, oder ordne es so, wenn es die Seele nicht bedürfte, dass du den elendesten Seelen im Fegfeuer zu Hülfe kommst."

Während Herzog Albrechts verschiedenen Feldzügen wohnte Sidonie grossentheils auf dem Schloss zu Meissen; nach ihres Gemahls Tode auf der nun in Trümmer gefallenen Burg von Tharandt. Sie starb im J. 1510.

Das Bildniss auf ihrer Grabstätte stimmt, obwohl die Gesichtszüge nur angedeutet sind, mit dem hier gezeichneten Charakter vollkommen überein. Demuth und Frömmigkeit sprechen aus der Haltung von Kopf und Händen und eine rührende Bescheidenheit liegt über der ganzen Gestalt und ihrer nichts weniger als fürstlichen Bekleidung wie ausgegossen. Die Wappen zu ihren Füssen sind die von Sachsen und Böhmen. Die Grabschrift lautet:

Anno dni MCCCCCX am freitag des abent unser frawen lichtmess ist gestorbe die hochgeborne tugetliche firstin fraw zdena geborn vo behym herzogin zu sachsen landgravin in diringen und marggravin zu meissen wittwe die gewest ain gemachel des hochberümten firsten herrn Albrechts herzogen zu sachsen etc. Gott welle der selen genedig unnd barmhertzig seyn † Amen.

RELIEFS
VON DER KANZEL ZU WECHSELBURG
UND
MARIA UND JOHANNES
HOLZSCHNITZWERKE AUS FREIBERG I. E.

Als im Jahre 1836 die ersten Hefte der „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“ erschienen, durch welche die Freunde mittelalterlicher Kunst (wohl fast ohne Ausnahme) die erste Nachricht vom Vorhandensein dieser Sculpturen erhielten, glaubte der Herausgeber des genannten Werkes, Dr. Puttrich in Leipzig, die demselben beigegebenen lithographirten Abbildungen ausdrücklich vor dem Verdacht sicher stellen zu müssen, als ob sie durch die Hand des Nachzeichners oder des Lithographen eine Verschönerung erfahren hätten, und der Domprobst Stieglitz in Leipzig, der die historische Einleitung lieferte, meinte die Meister des Werkes in Italien aufsuchen zu müssen, ohne nur nachzusehen, welche Gestalt gleichzeitig die Kunst in Italien hatte; denn so fest gewurzelt war in der herrschenden Ansicht die Geringschätzung deutscher Kunstkräfte, und so sehr hatte man sich durch die magern Gestalten des 15. Jahrhunderts, vornehmlich der fränkischen Schule, und durch ihre eckigen Bewegungen und Gewand-Falten, und ihre starkausgeprägten, gemeiner Natur nachgeformten knorrigen Züge und Gliedmassen bestimmen lassen, diese Art Naturalismus mit dem Begriff der altdeutschen Kunst für gleichbedeutend zu nehmen, dass man für jede Abweichung davon und für jedes Werk einer idealen Richtung den Urheber im Ausland, namentlich in Italien suchte. Die neuern Forschungen, deren Ergebnisse allmählich allgemeines Eigenthum geworden sind, haben das Irrige jener Ansicht allgemach beseitigt, und unsre Tafel, deren Abbildungen sichtlich auf eine noch höhere Schönheit des Originales hinweisen als diejenigen des Puttrichschen Werkes, wird schwerlich mehr einer Beglaubigung ihrer Treue, noch italischer Meister für ihre Gestalten bedürfen, wenn auch damit durchaus nicht in Abrede gestellt werden soll, dass die deutsche Kunst im Allgemeinen ihre ersten Eingebungen zugleich mit der Religion aus Italien empfangen hat.

Die Reliefs unsrer Tafel befinden sich an der Kanzelbrüstung der Kirche des Klosters Zschillen zu Wechselburg in Sachsen, welche vom Grafen Dedo IV. aus dem Hause Wettin

gegründet und vom Probst Ehrhardt vom Petersberge 1184 eingeweiht worden. Die Uebereinstimmung der architektonischen Theile der Kanzel mit dem Styl der Kirche, wie ihre Anlage und technische Ausführung rechtfertigen die Annahme von der gleichzeitigen Entstehung beider. Sie steht am vierten Pfeiler (vom Eingang) links, ist 7 F. tief, 9 F. breit, etwa 10 F. hoch und ganz von weissem, feinem Sandstein. Ihre Gestalt ist ungewöhnlich, namentlich in Deutschland. Der Unterbau springt in Form eines Würfels mit zwei schmalen und zwei breiten Seiten vor den Pfeiler vor; Ost- und Südseite sind geöffnet; die Westseite ist vermauert. An den Ecken der Südseite stehen zwei Säulen von verschiedenen Schäften (einem glatten und einem rautenförmig verzierten) mit attischen Basen nebst Deckblättchen und schön der Antike nachgeformten römisch-korinthischen Capitälen, und tragen ein weitausladendes Gesims von antikem Profil. Darauf steht die Kanzelbrüstung mit fünf Seiten eines Achtecks, mit einem ähnlichen Gesims und mit zwei Zwergsäulen ebenfalls antiker Art an den vordern Ecken der Seitentheile. Sculpturen sind angebracht an der Westseite des Unterbaues und an der ganzen Kanzelbrüstung. Der Inhalt solcher bildlichen Darstellungen ist in der Regel eine Zusammenstellung von neutestamentlichen und alttestamentlichen Gegenständen, die in näherer oder entfernterer Beziehung auf einander stehen. Hier haben wir Christum auf dem Thron, umgeben von den evangelischen Zeichen an der Vorderseite, und stehend daneben an den schmalen Seiten des Achtecks die ersten Zeugen seines Wirkens auf Erden, Maria und den Täufer Johannes. Für Christi Opfertod wird gewöhnlich das Opfer Abrahams als alttestamentliches Sinnbild gewählt, für das vom Kreuz ausgehende Heil die von Moses aufgerichtete eherne Schlange. Beide Darstellungen hat auch unsre Kanzelbrüstung, die erstre an der Ost-, die letztre an der Westseite. Das Opfer Kains und Abels, an der Westseite des Unterbaues angebracht, fällt in diesen Ideenkreis entweder als erstes Opfer, oder als Veranlassung der ersten auf den Sündenfall folgenden Missethat, oder auch als Sinnbild für Begnadigung und Verdammniss durch den Weltenrichter.

Unsre Tafel giebt sowohl das Opfer Abels und Kains, als das des Abraham, ferner Christum und die Hälfte der Gestalt der Maria.

Was an den hier abgebildeten Sculpturen, von denen die der Vorderseite in stark vortretendem Hochrelief, alle in weissem Rochlitzer Sandstein ausgeführt sind, zuerst in die Augen fällt, ist der grelle Gegensatz zwischen einer klar entwickelten künstlerischen Einsicht in die Anlage und Form der Gewänder, und einer völligen Unkenntniss der Formen und Verhältnisse der Körper, ebenso zwischen einer an die Schönheit der Antike streifenden, theilweis durch sprechenden Ausdruck belebten Gesichtsbildung neben ganz unförmlichen Händen und Füssen. Es sind dies Zeichen einer werdenden, sich grossentheils aus eignen Mitteln gestaltenden Kunst, deren gesunde Kräfte sich vornehmlich in der Eigenthümlichkeit der Auffassung eines Gegenstandes kund geben. Bleiben wir gleich bei dem Opfer der beiden ersten Brüder stehen! Auch dem grössten Meister dürfte es nicht gelingen, den unschuldigen, demüthig zagenden und doch vertrauend hingebenden Sinn eines Opfernden besser zu schildern, als es hier in den wenigen Zügen des sein Lamm darbringenden Abel gesche-

hen; allein noch viel sprechender ist der tiefe Groll, der bittre Unmuth Kains über die Verschmähung seiner Opfergaben ausgedrückt, indem er sich abwendet und sein gesenktes Haupt auf die Keule stützt, aus der ihm blutige Rachegedanken aufsteigen. Wie edel sind alle Züge und Formen (die Nasenspitze Abels ist im Original beschädigt), wie gemässigt bei aller Wärme der Empfindung ist der Ausdruck! wie entsetzlich freilich auch die Zeichnung der Hände, wobei der Künstler übersah, dass er seinem Kain eine ganz kleine und eine ganz grosse Hand gegeben.

Von wirklicher Darstellung einer Handlung hatte der Künstler noch keine weitreichende Vorstellung, wie man an dem Opfer Abrahams sieht. Schwungvoll und harmonisch ist die Bewegung Abrahams, aber die Ueberraschung, das unterbrochene Opfer, spricht sich darin nicht aus. Fast ohne allen Begriff einer Körperform ist die Figur Isaaks gemacht, desgleichen der Widder; aber das Gewand des Patriarchen eben so eigenthümlich gedacht, als mit grossem Verständniss ausgeführt.

Dasselbe gilt von der Gestalt Christi, dessen Anordnung, Motive und lebendige und schöne Formen neben den plumpen und ungeschickten Händen und Füssen Jeden überraschen müssen, der daran denkt, dass für Hände und Füsse ein sicheres Vorbild nicht weit zu suchen war, während ein Gewand wie das von Christus oder Abraham ganz oder wenigstens grossentheils frei aus der Phantasie geschaffen werden musste. Dabei drängt sich nun ganz natürlich die Frage nach dem Urheber und seiner Bildungsgeschichte auf. Noch haben wir keine nur irgend genügende Antwort; wohl aber erkennen wir einen Zusammenhang der künstlerischen Thätigkeit im Bereich der sächsischen Lande, der bis zu den sächsischen Kaisern, wenigstens bis zu Heinrich II. und seiner Bamberger Bildhauerschule hinaufreicht. Daneben aber tritt hier noch ein zweiter Umstand ein, der zu weiteren Forschungen Veranlassung geben könnte. Es besteht nehmlich zwischen den Bildnereien der Kanzel zu Wechselburg und den spätern am Altar derselben Kirche, den Denkmälern auf dem Petersberge bei Halle, den Statuen und Reliefs der goldnen Pforte zu Freiberg und andern ältern Sculpturen der sächsischen Lande eine grosse Verwandtschaft. Die meisten derselben aber finden sich an bestimmten Wohn- oder Herrschersitzen der reichen und mächtigen Grafen von Wettin, so dass die Geschichte schwerlich irre geht, wenn sie in diesem Hause einen vorzüglichen Schutz- und Stützpunkt der deutschen Kunst, wenn sie sie mit ihren hervorragendsten Leistungen gewissermassen erblich daran geknüpft sieht.

Wenn deshalb ein lebender Sprosse dieses erlauchten Hauses, Prinz Johann von Sachsen, von warmer Liebe zur Kunst getragen und in seiner Eigenschaft als Vorstand des sächsischen Alterthums-Vereins für Erhaltung alter Kunstdenkmäler eifrige Sorge trägt, so scheint er nur dem erblich überkommenen und treu bewahrten und genährten Antriebe zu folgen. Unter den Schätzen aber, die auf diesem Wege vor dem Untergange gerettet worden und nun in der Sammlung des sächsischen Alterthums-Vereins im grossen Garten zu Dresden aufgestellt sind, gehört ein

ÜBERLEBENSGROSSES CRUCIFIX
MIT
MARIA UND JOHANNES

aus Holz geschnitzt, welches sich ehedem in der Marienkirche zu Freiberg im Erzgebirge befand, und wovon wir die beiden Gestalten neben dem Kreuz in Abbildung mittheilen. In der Kirche zu Wechselburg steht eine der hier genannten in Anordnung, Styl und Ausführung sehr ähnliche Gruppe, gleichfalls in Holz geschnitzt über dem Altar, so dass man wohl nicht mit Unrecht auf einen gemeinschaftlichen Urheber für beide schliesst, zumal auch die übrigen Gestalten des Wechselburger Altarwerkes eine auffallende, stellenweis vollständige Uebereinstimmung mit denen der goldnen Pforte zeigen. Es gleichen sich beide Werke nicht nur in dem Grundgedanken und der allgemeinen Anordnung (wenn auch das Wechselburger etwas reicher ist), sondern vornehmlich in den einzelnen Motiven und Formen. In der Gestalt des Gekreuzigten genau dieselbe Bewegung des Körpers und Kopfes, dieselbe Lage der Arme und Beine, dieselbe Anordnung des Gewandes; Maria faltet in beiden Werken auf die gleiche, durchaus eigenthümliche Weise die Hände, in beiden fasst Johannes, den Schmerz gleichsam beschwichtigend, an die Wange; wenn aber im Wechselburger Werk Maria auf einem gekrönten Weibe, Johannes auf einem gekrönten Manne, hier aber Maria auf einer Schlange, Johannes auf einem Unthier steht, so ist dem durch die verschiedenen Symbole bezeichneten Gedanken nur eine leichtabweichende Wendung gegeben. Die Schlange ist, wie das gekrönte babylonische Weib, das Sinnbild der Sünde oder Abgötterei (des Polytheismus); der Hohepriester bezeichnet, so gut wie das Unthier, das hartnäckige, ungläubige Judenthum nach der Erscheinung Christi und den Tod.

Die Ausführung betreffend sehen wir in diesen Statuen die deutsche Bildnerei in so engem Zusammenhang mit der antiken, wie die gleichzeitige und gleichörtliche Baukunst mit den Ueberlieferungen der römischen. In den mit vielem Geschmack angeordneten und mit vollkommener Einsicht ausgeführten Gewändern fehlen die grossen Massen, geschwungenen Falten und scharf gezeichneten Brüche, durch welche die spätere Bildnerei des Mittelalters sich kennzeichnet; die Gestalten erscheinen wie altrömische in feine Gewänder gekleidet, die sich weich an den Körper legen oder in langen dünnen Falten herabhängen. In den Köpfen und Körpertheilen ist ein ernstes Naturstudium und Bestreben das Ideal zu individualisiren deutlich wahrzunehmen. Die Entstehung dieses Werkes darf man deshalb mit Sicherheit in eine spätere Zeit als die der Kanzelreliefs setzen, schwerlich aber später als in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Was besonders für das ausgezeichnete bildnerische Talent des Meisters spricht, das ist, neben der tiefempfundenen Bewegung der Gestalten, die Lebendigkeit der Zeichnung, die am auffallendsten und in den feinsten Schwingungen am Saume der Gewänder zum Vorschein kommt. Zu bemerken ist noch, dass an der Johannesstatue im Original die Nasenspitze verletzt ist.

EIN ALTARSCHREIN IN HOLZSCHNITZWERK
VON MICHAEL PACHER.

Wer im schönen Salzburger Land gereist ist, war wohl auch am St. Wolfgangsee und in St. Wolfgang selbst, und in der nicht unbeträchtlichen Kirche des kleinen Orts, und hat hinter dem im Gebrauch befindlichen Hochaltar einen alten, verlassenen gesehen und seinen schönen Holzschnitzwerken und merkwürdigen Malereien einige Aufmerksamkeit gewidmet.

Da es das erste Mal ist, dass in diesem Werke ein solcher Altarschrein vorgeführt wird, so dürfte es nicht unangemessen erscheinen, auf die Einrichtung und Geschichte der derartigen Kunstdenkmale näher einzugehen.

Wer ein wenig in der Kirche und ihrer Geschichte sich umsieht, wird bald finden, dass die Einrichtung der Altarwerke, wie sie das späte Mittelalter zeigt, weder in die neue Zeit reicht, noch in der alten gefunden wird. In den ältesten Kirchen, z. B. den Basiliken zu Rom und Ravenna aus dem 4. bis 6. Jahrhundert gab es gar keine Altarbilder; der malerische Schmuck des Chors waren die Mosaiken der Absis und des Tribunenbogens.

Auf den Altar aber stellten die Bischöfe elfenbeinerne Tafeln, deren innere Seite mit den Namen von Heiligen oder von Wohlthätern der Kirche beschrieben, deren äussere Seite mit einem Bildwerk verziert war. In der Regel waren zwei, zuweilen auch wohl drei solche Tafeln durch Scharniere verbunden und konnten wie ein Buch zusammengeschlagen werden. Diese Diptychen oder Triptychen, wie die Tafeln nach ihrer Zusammensetzung aus zwei oder drei Theilen heissen, waren nicht selten Arbeiten des heidnischen Alterthums mit Darstellungen von Prätoren oder Consuln, welche Kampfspiele eröffneten etc.; denn es war Sitte, dass die hohen Staatsbeamten ihren Eintritt in die Provinz mit einem derartigen kunstreichen Ehrengeschenk bezeichneten. Als von Rom aus statt der Prätoren Bischöfe entsendet wurden, behielten diese die Sitte und im Anfang selbst die alten Diptychen bei, bis die christliche Kunst ihrem frommen Eifer neue in die Hand gab. Diese Diptychen oder Triptychen wurden nun an besondern Fest- und Kirchentagen auf den Altar gestellt und die darin eingetragenen Namen der Gemeinde verlesen. Man liess sie allmählich an ihrer Stelle und so wurden sie ein Bestandtheil des Altarschmucks, und nahmen mit der Zeit an Umfang und Bedeutung zu. Als in Italien und im Orient das Mass dieser Diptychen das der gewöhnlichen Elfenbeintafeln überschritten hatte, trat an die Stelle der Bildnerei die Malerei, und die Altargemälde wurden in die Kirche eingeführt, was im Laufe des 12. Jahrhunderts geschehen sein mag. In ausgezeichneter Weise fing nun auch die Architektur an sich zu betheiligen; der Rahmen wurde mehrfach gegliedert, er bedurfte bei wachsender Grösse eines Untergestelles; bald wuchsen oben auch Giebel heraus, man beschränkte sich nicht auf zwei und drei Theile und gab auch den verbindenden Gliedern Breite und Inhalt.

In Deutschland erhielt sich mehr als in Italien die Bildnerei im Besitz dieser aus der Form der Diptychen herauswachsenden Altarwerke und wenn sie auch die Malerei sich be-

theiligen liess, so geschah es doch unter gewissen Beschränkungen, so dass einzelne Felder gemalt, andere von Bildhauerarbeit eingenommen wurden. Dabei aber blieb man in Deutschland der ursprünglichen Form und Einrichtung treu, nur dass so grosse Tafeln, als man bald wählte, nicht mehr das Aussehn eines Buches hatten, sondern einem Kasten oder Schrank gleichkamen, desswegen auch „Gottesschrein", „Altarschrein", „Sarch" u. s. w. genannt wurden. Das Hauptfeld in der Mitte behauptete in der Regel die Sculptur und zwar mit runden Figuren; die Seitentheile vertrugen schon eher Malereien, doch häufiger finden sich da Reliefs. Die Seitentheile sind gleich Thürflügeln, mit denen das Mittelbild zu schliessen, in welchem Falle ihre Aussenseiten, also neue Flächen, vor das Auge kommen, die wohl ohne Ausnahme Malereien tragen. Der ganze Kasten wurde auf ein Untergestell (Sockel, Staffel) gesetzt, das ebenfalls mit Bildnerei oder Malerei verziert, auch wohl wie das Hauptwerk mit Thürflügeln versehen ward. Aus der Verbindung nun von Bildnerei und Malerei, die wir in Deutschland bei Altarwerken bereits im 13. Jahrhundert finden, erfolgte mit Nothwendigkeit eine Wechselwirkung zwischen den beiden Künsten, die beiden nicht ganz wohl gethan hat. Die Bildnerei, die sich — der Leichtigkeit der Ausführung und Aufstellung wegen — des Holzes bediente für ihre Darstellungen, getraute sich nicht, diese farblos oder in Holzfarbe mit den bunten Gemälden in einem und demselben Werke zu vereinigen, ohne die Gesammtwirkung Preis zu geben; sie nahm also Gold und Farbe von der Malerei auch für sich in Anspruch und bald auch die verschiedenen Grössen der Figuren und Gegenstände, um die Täuschung eines Gegensatzes von Nähe und Ferne, wie sie der Malerei gelingt, gleichfalls hervorzubringen. Die Malerei ihrerseits musste sich bequemen, der Bildnerei in ihren durch die Bemalung nothwendig gewordenen starken Zügen, eckigen Formen und grellen Gegensätzen zu folgen und den weichen, fliessenden Styl mit grossen, ruhigen Massen aufzugeben, wenn sie überhaupt mit der Bildnerei gemeinsame Sache machen wollte; und so entstand in der deutschen Malerei in der Mitte des 15. Jahrh. jener vielfältig gebrochene, scharfe Styl, der ein Haupthinderniss freier Vollendung für sie geworden ist.

Diese allerdings nicht unwesentlichen Unverträglichkeiten abgerechnet hat die mittelalterliche Kunst in Deutschland wunderwürdige herrliche Werke hervorgebracht, und im Norden und Süden eigenthümliche Kräfte daran erprobt, und zwar im Zusammenwirken nicht nur der Bildnerei und Malerei, sondern auch der Baukunst, die hier für ihre gothischen Nischen und Fialen, für ihre Profilierungen und Friese wie für ihr mannichfaches Laubwerk ein bereites Feld fand.

Im Laufe des 16. Jahrh. trat allmählich die Malerei in den ganzen Besitz des Altarwerks; noch behielt sie, zwar nicht die Einrichtung eines Schreins, aber doch die äussere Eintheilung in Mittel- und Nebenbilder bei, bis letztere verschwanden und das Mittelbild als Altarbild übrig blieb, wie es seitdem in der Kirche eingeführt und nur hie und da noch von Werken der Bildnerei, jedoch ohne allen architektonischen Zusammenhang mit ihm umgeben ist.

Zu den schönsten Altarwerken des 15. Jahrhunderts, an denen Bildnerei und Malerei vereint gearbeitet, gehört das oben erwähnte von St. Wolfgang im Salzkammergut.

Früher hatte man eine so grosse Scheu vor unbekannten Künstlernamen, dass man die Ehre eines Werkes gefährdet glaubte, wenn ihm nicht einer von solidem Rufe als Gewährsmann des Werthes zur Seite stand. So mag es gekommen sein, dass dieses seltene Werk, ungeachtet eine ursprüngliche, wohlerhaltene Inschrift * seinen Meister nennt, bis nahebei auf unsere Tage dem Michael Wohlgemuth zugeschrieben worden ist, von dessen Kunstweise es weit entfernt ist.

Inzwischen ist man doch auf den Namen Pachers aufmerksam geworden und seinen Spuren nachgegangen, und zunächst ist es das Verdienst eines Kunstfreundes in des Meisters Vaterstadt, des Herrn v. Vintler in Bruneck in Tyrol, bestimmtere Nachrichten von ihm aufgefunden zu haben. Namentlich ist es eine im städtischen Archiv zu Botzen befindliche Urkunde über Herstellung eines halb geschnitzten, halb gemalten grossen Altarschreins durch Meister Michael Pacher für die Kirche in Gries bei Botzen, wo derselbe noch gegenwärtig in seinen Hauptheilen wohlerhalten zu sehen ist, welche für die Geschichte M. Pachers von Wichtigkeit ist.**

In dieser Urkunde wird Bezug genommen auf den Altarschrein in der Kirche zu Botzen, dessen Mâsse als mâssgebend für den Grieser Altar festgestellt werden. Dieser Altarschrein ist nicht mehr in der Kirche zu Botzen, sondern von dort durch Zwischenhändler in den Besitz des Inspectors der k. Glasmalerei-Anstalt, Herrn Max Ainmüller in München gekommen, und unsere Tafel gibt eine nach einer Photographie gefertigte Abbildung davon.

Der eigentliche Schrein (oder „Sarch“ wie er in der Urkunde heisst) ist 6 F. hoch und 5 F. breit, jeder Flügel natürlich halb so breit; die Staffel, die gleichfalls zu schliessen ist, 2 F. hoch. Ungemein einfach, ernst und ruhig nimmt sich das Werk aus, wenn es geschlossen ist. Zwei hohe weibliche Gestalten sind an die Aussenseite der Flügel gemalt, links S. Julita mit ihrem Sohn S. Quirinus, einem etwa zehnjährigen Knaben, und S. Anna mit ihrer Tochter Maria als einem Mädchen von 10—12 Jahren und dem Jesuskind. Der würdevolle Styl der Zeichnung bei den mütterlichen Heiligen und ihr schöner Ausdruck sticht auffallend ab von der Unbeholfenheit und Unschönheit der Kinderfiguren, ihrer Haltung und Bewegung. Doch sind die Tafeln wohl durchaus von des Meisters Hand, während die Halbfiguren aussen an der Staffel, die HH. Johannes Baptista und Onophrius, wahrscheinlich von einem Gesellen herrühren. — Ein überraschender Kunstreichthum wird mit dem Schrein aufgeschlossen. Sculptur, Malerei und Ornamentik vereinigen sich mit Gold- und Farbenpracht, um das Auge zu blenden; aber dem, der näher auf die Einzelheiten und Eigenthümlichkeiten des Werkes eingeht, thut sich ein Himmel voll Schönheit und Lieblichkeit auf, wovon unsre Tafel bei ihrer Kleinheit nur einen schwachen Wiederschein gibt. Allerdings gehört der Meister der naturalistischen Richtung seiner Zeit an, wie sie von Flandern aus sich über ganz Deutschland verbreitet hatte; allein er folgt in seinen Nachbildungen nach der Natur fast aus-

* Benedictus Abbas in Mansee hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum Michaelem Pacher de Prauneck a. d. MCCCCLXXXI. Näheres darüber in E. Förster's deutscher Kunstgeschichte II. p. 261.

** Abgedruckt im D. Kunstblatt 1853, p. 131.

schliesslich den Spuren der Schönheit, beobachtet in der Bemalung eine grosse Mässigung, und hält sich in der Bekleidung der Figuren ziemlich frei von der Costume-Spielerei des Zeitgeschmacks.

Das Mittelbild, die Anbetung des Fleisch gewordenen Wortes, ist Hochrelief. Mutter und Pflegevater, Hirten und Könige, Engel vom Himmel und Thiere im Stall vereinigen sich in derselben Empfindung, die mit ebenso grosser Innigkeit als Naivetät ausgesprochen ist. Fast zum Lachen ist es, wie Ochs- und Eselskopf, hinter sich den Glanzzug der Könige, den Haupt- und Mittelpunkt der ganzen heiligen Darstellung einnehmen; und rührend, wie darunter für das Neugeborne die Mutter das Ende ihres Mantels ausgebreitet und sonst nichts für dasselbe hat als fromme Freude, und wie selber von den Himmelskindern, die herabgeflogen, nur eines einem vorsorglichen Gedanken folgt und schützend den Mantelzipfel hält, die andern aber alle nur lobsingen und beten. Wenn sich durch die Anordnung das Mittelbild in zwei Seiten einer Pyramide theilt, deren Spitzen von den in gut- und demüthiger Neugier über die Mauer hereinblickenden Hirten gebildet werden, so sind die getrennten Theile wiederum vereinigt durch eine Gruppe Engelein, die mit dem Gloria in excelsis über dem heiligen Kinde schweben, und zu denen sich noch zur Verstärkung des Lobgesanges andere gesellen zu wollen scheinen.

Im Gegensatz gegen dieses lichte Bild der Freude hat der Künstler in die tiefbeschattete Nische der Staffel die Scene des bittersten Leides gestellt. Todt liegt der Sohn in den Armen der Mutter und ihrer Freundinnen. Auch hier begegnet man, wenn auch einzelnen weniger schönen, ja sogar gezwungenen Bewegungen, doch im Ganzen einem Fein- und Zartgefühl, wie es bei naturalistischer Darstellungsweise gewöhnlich nicht gefunden wird.

Die heiligen Frauen auf den Flügeln sind S. Katharina und S. Christina. Sie sind in flachem Relief ausgeführt und scheinen dem Künstler besonders am Herzen gelegen zu haben, da er sie in möglichst idealer Schönheit gehalten hat. Die Heiligen auf den Flügeln der Staffel sind gemalt und stellen den Bischof Crispin und einen andern, muthmasslich zur Kirche in naher Beziehung stehenden Seelenhirten dar.

Es ist durchaus in diesem Werke, im Gesammtaufbau sowohl, als in dem Styl einzelner Formen, namentlich der Gewänder, etwas das an Italien, an die strenge, altvenetianische Schule erinnert, das aber von der der deutschen Kunst vorzugsweis eignen Gemüthlichkeit durchdrungen und gemildert wird. Wenn ich aber Michael Pacher als den Meister des Werkes nenne, so bestimmt mich dazu nicht nur die auffallende Uebereinstimmung desselben mit dem St. Wolfganger Altar, sondern auch die Anführung desselben im oben genannten Beschaffungsvertrag wegen des Grieser Altars, wo, wenn ein andrer Meister als er der Urheber des Werks gewesen wäre, das man als Muster für Mâsse und Beschaffenheit anführt, dieser sicherlich mit Namen genannt sein würde. Da aber der Altar von St. Wolfgang 1481 vollendet, der Grieser in demselben Jahr übernommen worden, so muss der vorliegende Botzner früher, etwa um 1478—79 entstanden sein.

VICTORIA VON CHR. RAUCH.*

In dem Hause des Castor und Pollux zu Pompeji ward im Jahre 1828 ein Gemälde aufgedeckt, das Zeus auf dem Thron zeigt, über ihm eine geflügelte weibliche Figur, die ihn bekränzt. Es ist Nike, die Tochter der Styx, der verborgenen, und des Titanen Pallas, der wilden Naturkraft; und wie sie den obersten der Götter bekränzt zur Feier seines Siegs über die Titanen, ist sie Sinnbild des Sieges überhaupt geworden und erscheint in spätern Kunstwerken fast überall, wo es die Verherrlichung von Grossthaten galt.

Als König Ludwig I. von Bayern den grossen Männern Deutschlands in der Walhalla bei Regensburg ein gemeinsames Ehrendenkmal errichtete, nahm er diesen Brauch der antiken Kunst um so lieber dabei wieder auf, als das Gebäude selbst der Walhalla seiner Anlage und seinen Formen nach ihr entnommen, im altdorischen Tempelstyl ausgeführt worden. Zwischen die Marmorbüsten der grossen Männer Deutschlands im Innern der Walhalla sollten in angemessenen Zwischenräumen Statuen der Siegesgöttin aufgestellt werden und Christian Rauch in Berlin ward mit der Ausführung derselben betraut. Sechs solcher Statuen sollten die Reihenfolge der Brustbilder unterbrechen.

Es liegt im Wesen der deutschen Kunst, vornehmlich im Charakter eines denkenden Künstlers wie Rauch, seine Aufgabe im Gedanken zu erfassen und ihn möglichst vielseitig zu entwickeln.

Es ist nicht ein Sieg wie der andere und so darf auch die Siegesgöttin in verschiedener Gestalt, in verschiedenen Weisen auftreten. Mit leichter Mühe wird oft der Feind geschlagen, ein Spiel war der Kampf und wie im Tanz tritt dem Sieger die Siegesgöttin mit vollen Kränzen entgegen. Ja es kann ihm noch leichter gemacht, der Feind durch die Furcht in die Flucht geschlagen werden, und schon von fern wirft ihm Victoria ihre Kränze zu. Aber es gibt auch schwer errungene Siege und auf dem Schlachtfeld steht die Göttin zögernd und zweifelnd, wen sie mit ihren Kränzen schmücken soll, Lebende oder Todte. Und ein Sieg entscheidet über das Schicksal des Vaterlandes; mit Eichenlaub bekränzt, den Eichenzweig in der Rechten steht Victoria ein Sinnbild der wiedergewonnenen Stärke des Volkes. Des Feindes Kräfte aber neigen zu Ende; mit Ruhe werden die Siege gewonnen, mit Besonnenheit verfolgt, Victoria erwartet die Sieger an ihrem Thron. Aber der schönste und herrlichste Sieg ist der letzte, der den Frieden bringt, wenn die Siegesgöttin mit dem Oelzweig naht und im Triumph sich selbst bekränzt.

* Gestochen nach einer in Berlin gefertigten Photographie.

Aus dieser Folgereihe, welcher wir die Deutung zu geben versucht, wie sie aus den Darstellungen zu uns spricht, haben wir die zweite der aufgeführten Siegesgöttinnen für unser Werk gewählt. Sie sitzt auf einem Felsstück, wodurch wir — im Gegensatz gegen den bei anderer Gelegenheit gewählten Thron — ins Freie, ins Feld gerückt werden. Sie wendet sich rechts, als ob sie der Verfolgung des Feindes nachsähe und im Begriff wäre, dem Verfolger einen Siegeskranz nachzuwerfen.

Wie der Gedanke der Darstellung, so ist auch die ganze Anordnung der antiken Kunst entnommen. Leicht ist das Haar in einen Knoten gebunden, die Chlamys mit kurzen, zusammengeknöpften Aermeln, bedeckt den Körper, in weichen, anschliessenden Falten von der Brust fliessend; mit grösserem und schwererem Gefälte legt sich der Mantel über Schôss und Beine; die Füsse sind unbekleidet. Wie sehr auch diess alles an die Antike erinnert, so ist doch in den Formen selbst, im Styl der Gewandung wie des Nackten der Genius einer neuen selbstständigen Kunst unverkennbar. Nicht einer Venus victrix ist dieser Körper, keiner Muse diese Gewandung nachgebildet; aus der lebendigen, schönen Wirklichkeit hat das Auge des Künstlers diese lieblichen Formen geschöpft, und ein ursprünglicher, im vertrauten Umgang mit den grössten Kunstwerken aller Zeiten vollkommen entwickelter Schönheitsinn hat ihnen die anmuthvolle Bewegung, die fliessende Harmonie aller Linien, das Ebenmâss aller Theile gegeben und ein nie ermüdeter Kunsteifer sie zu der Vollendung geführt, dass das Wohlgefallen noch auf dem kleinsten Theile ruht, sowie die Conception im Ganzen ergreift und entzückt.

Wohl zieren die Schläfe Rauchs noch andere Verdienste: er ist vor allen ein vaterländischer Künstler, der Verherrlicher des nationalen Ruhmes in durchaus eigner, selbstständiger Weise. Wir haben aber für die Reihe der deutschen Denkmale die Siegesgöttin gewählt, weil grade in dem Anschluss der neuen deutschen Kunst an die des classischen Alterthums ein wenn auch nicht ganz allgemeiner, doch scharf ausgeprägter und im besten Sinne wirksamer Charakterzug liegt, und weil hier des Künstlers eigenstes Wesen, der Geschmack, ohne alle von der Zeit und der Geschichte aufgeworfenen Hemmnisse zu Tage treten konnte.

DIE TAUFE CHRISTI
ELFENBEINRELIEF AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

Für die Malerei gab es im deutschen Mittelalter keine andern Traditionen, als die der byzantinischen Kunst. Ganz natürlich! Waren doch selbst in Italien die Spuren der altrömischen Malerei so ganz verschwunden, dass man sich nur noch mit griechischen Malereien und Malern behalf. In Deutschland mögen letztere gefehlt haben und die ersten Anregungen gingen wohl von miniierten Handschriften aus, wie sie zahlreich von Byzanz aus verbreitet wurden. Anders verhält es sich mit der Baukunst und der Bildnerei. Wohl können noch nicht mit Bestimmtheit die Punkte bezeichnet werden, von denen die Bildung ausgegangen; man sieht aber deutlich an den Werken den Zusammenhang mit den Ueberlieferungen der römischen Kunst in einer mehr oder minder klaren Auffassung. In der Baukunst ist daraus der s. g. romanische Styl hervorgegangen; und wie sich die Erscheinung in der Bildnerei wiederholt, könnte man auch hier, im Gegensatz zu den ebenfalls üblichen Nachbildungen byzantinischer Muster, von einem romanischen Style sprechen, der sich durch eine Aufnahme des antiken Geschmacks in der Anordnung und Formengebung, in der Weise symbolischer Bezeichnung, selbst in der Nachahmung bestimmter Bewegungen charakterisiert. Vorbilder waren vielleicht mehr vorhanden, als wir jetzt wissen; wir brauchen die für das zehnte und elfte Jahrhundert und für noch lange nachher gewiss höchst seltene Reise eines Künstlers nach Italien nicht anzunehmen, ganz abgesehen davon, dass der Reichthum der alten Kunst dort grossentheils unter der Erde lag. An den Stellen römischer Niederlassungen am Rhein und in Süddeutschland kommen noch täglich bedeutende Schätze antiker Bildnerei an den Tag, so dass man am Ende nur in Mainz oder Augsburg sich umzusehen brauchte, um einen Haltpunkt zu finden.

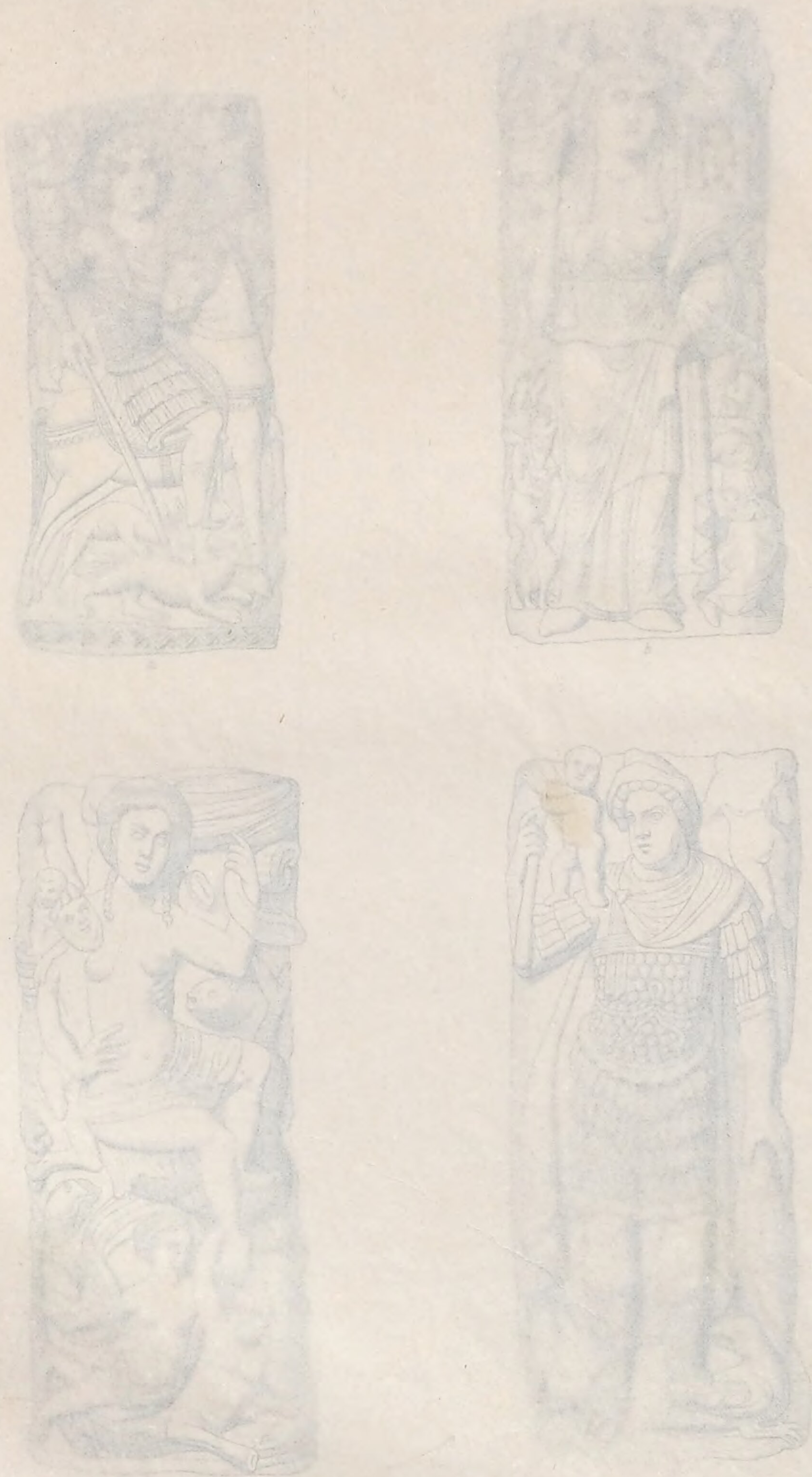
Wie dem nun sei, gewiss ist, dass in Deutschland — an verschiedenen Orten allerdings mit verschiedenem Erfolg — die Kunst-Erinnerungen aus dem Alterthum gepflegt wurden und dass zur Zeit Kaiser Heinrichs II. in Bamberg eine Bildhauerschule thätig war, die sich an diese Erinnerungen mit grosser Entschiedenheit anschloss; zugleich aber auch, wenn auch noch unbewusst, einer vaterländischen Kunst die Bahn brach und die Anschauungen des Christenthums zu versinnlichen strebte.

Ein Beispiel der hier bezeichneten Kunstthätigkeit haben wir in der beiliegenden Tafel abbildlich vor Augen. Es ist ein Elfenbein-Relief aus dem Bamberger Domschatz, jetzt im Cimeliensaal der k. Hof- und Staatsbibliothek in München (Pult V. no. 36), als Einbandzierde für ein Evangeliarium aus dem 10. bis 11. Jahrhundert. Der Heiland (auffallender Weise ohne Nimbus) steht in jugendlicher Gestalt, mit lang herabwallendem Haupthaar, ohne Bart, gänzlich entkleidet im Jordan, dessen Wellen ihn bis zum Unterleib bedecken. Zu

seiner Linken steht der Täufer Johannes, wie ein Greis gestaltet, in sehr kurzer Tunica, halb gebückt die Rechte frei erhoben zum Segnen, mit der Linken den Mantel aufnehmend; ein Schauer der Ehrfurcht scheint ihn zu durchbeben. Ihm gegenüber reicht ein Engel in demüthig gebückter Stellung das Trockentuch dar. Ueber dem Haupte Christi ist die symbolische Taube angebracht, aus deren Schnabel drei Strahlen auf den Täufling niedergehen. Zu beiden Seiten eine männliche und eine weibliche Gestalt halb in Wolken, mit Fackeln in den Händen, die beiden grossen Himmelslichter, der Sonnengott und die Mondgöttin, die mit sichtbarer Wärme an der Handlung theilnehmen. Ganz oben aus den Wolken reicht eine offne Hand herab; in den Wolken rechts und links je drei Engel, die auf unverkennbare Weise Freude und Entzücken aussprechen.

Was bei diesem Werk, einer Arbeit vom Anfang des elften Jahrhunderts, ganz besonders überrascht, ist das feine Kunstgefühl und klare Verständniss, das darin waltet. Da ist keine Falte, die nicht vollkommen deutlich ausgeprägt wäre, und selbst die Züge richten sich genau nach der Bewegung und den Formen des Körpers. Dazu herrscht in ihnen eine grosse Mannichfaltigkeit und Lebendigkeit, und nirgend nur eine Erinnerung an die rein schematischen und conventionellen Formandeutungen byzantinischer Schnitzwerke jener Zeit. Die menschliche Gestalt ist auch im Ganzen leidlich verstanden, und einzelne Theile, Köpfe, besonders Hände, wie z. B. die aus den Wolken reichende, sind auffallend gut in der Zeichnung und im Gefühl; dagegen ist der Sinn für die Verhältnisse, so wie für den Zusammenhang der Theile, noch äusserst mangelhaft, wie denn z. B. dem Täufer die Oberarme fast ganz fehlen, und sonst noch Körpertheile vergessen scheinen. Was den Styl betrifft, so muss der Künstler antike Kunstwerke gesehen haben; dafür sprechen vornehmlich die langgezogenen Falten der dem Körper enganliegenden Gewänder. Zudem ist nach Art der alten Kunst alles Nebensächliche, Landschaftliche rein symbolisch behandelt: der Fluss mit seinen Wellen und Ufern, die Gräser und Blumen, und die Wolken. In der Anordnung gebietet strenge Symmetrie und für den Ausdruck des Gedankens dienen die Mittel der antiken Kunst, nur dass neben der Mondgöttin der Sonnengott mit einem bärtigen Antlitz erscheint.

Die Ausarbeitung in Elfenbein ist so geschickt und vollendet, dass sie eine lange Übung und eine Schule voraussetzt, für welche es noch immer an sichern Anhaltpunkten gebricht.



T. O. Weigel. Leipzig.

[illegible] von ein Greis gestaltet. [illegible] den Segnen, mit der Linken den [illegible] zu [illegible]. Ihm gegenüber [illegible]. Unter dem Haupt [illegible] des Beiden auf den [illegible] eine weibliche Gestalt [illegible] Himmelslichter, der [illegible] der Handlung theilnehmen. Ganz [illegible] in den Wolken rechts und links je [illegible] und Entzücken aussprechen.

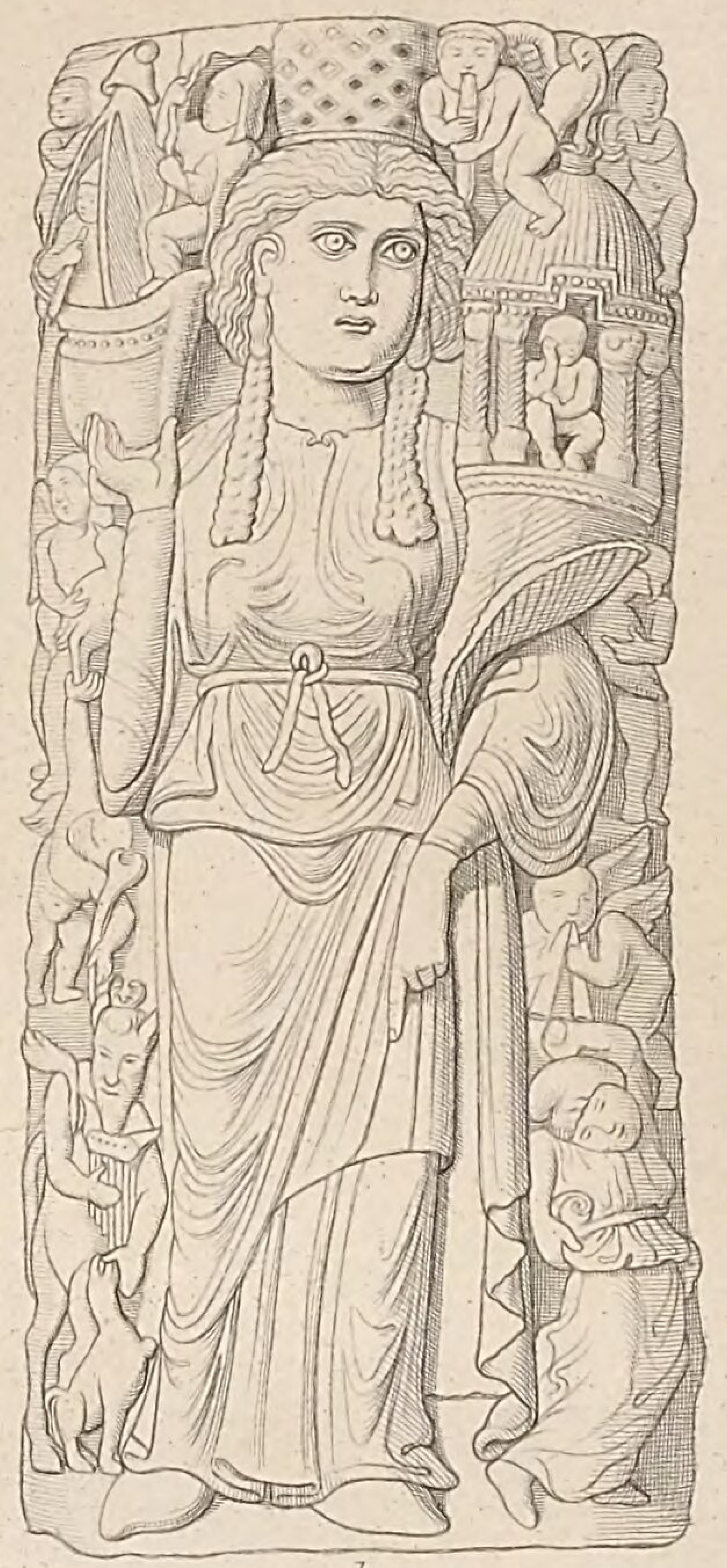
[illegible] einer Arbeit vom Anfang des [illegible] Kunstgeschichte [illegible] die Bewegung [illegible] Unmittelbarkeit [illegible] und conventioneller [illegible]

[illegible] symbolisch behandelt [illegible] und die Wolken. In [illegible] dienen die [illegible] einem bärtigen [illegible]

[illegible] gezeichnet und vollendet, dass [illegible] immer an [illegible] gebracht.



a



b



c



d

E. Förster gez. R. Petzsch gest.

KANZEL-RELIEFS

aus dem Dom in Aachen

T. O. Weigel. Leipzig.



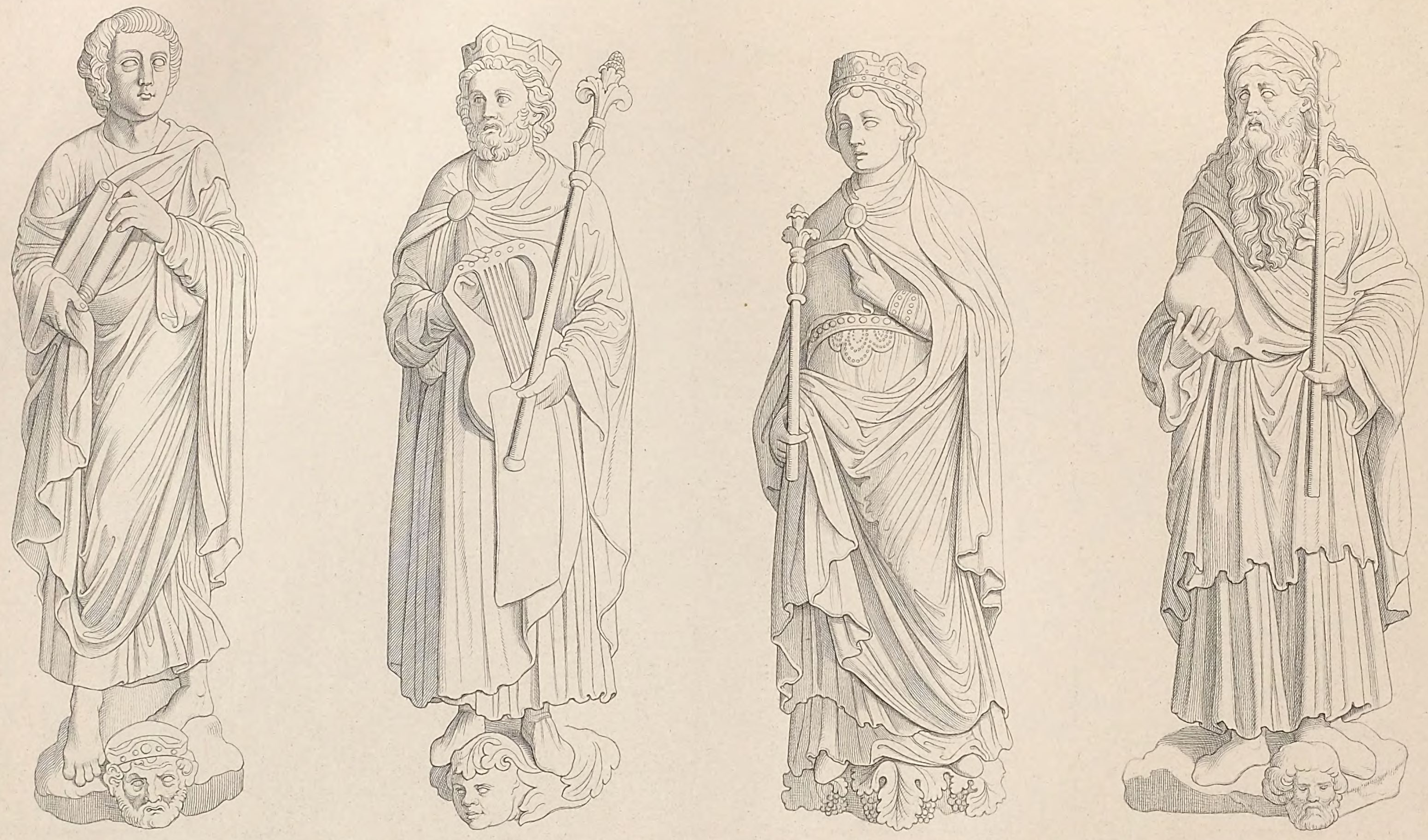
E. Förster gez.

J. Burger gest.

DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG
im Erzgebirge
1.

T. O. Weigel Leipzig





1. 2. 3. 4.

E. Förster gez. R. Petzsch gest.

DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG
im Erzgebirge.
2.

T. O. Weigel Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm München.





1. 2. 3. 4.

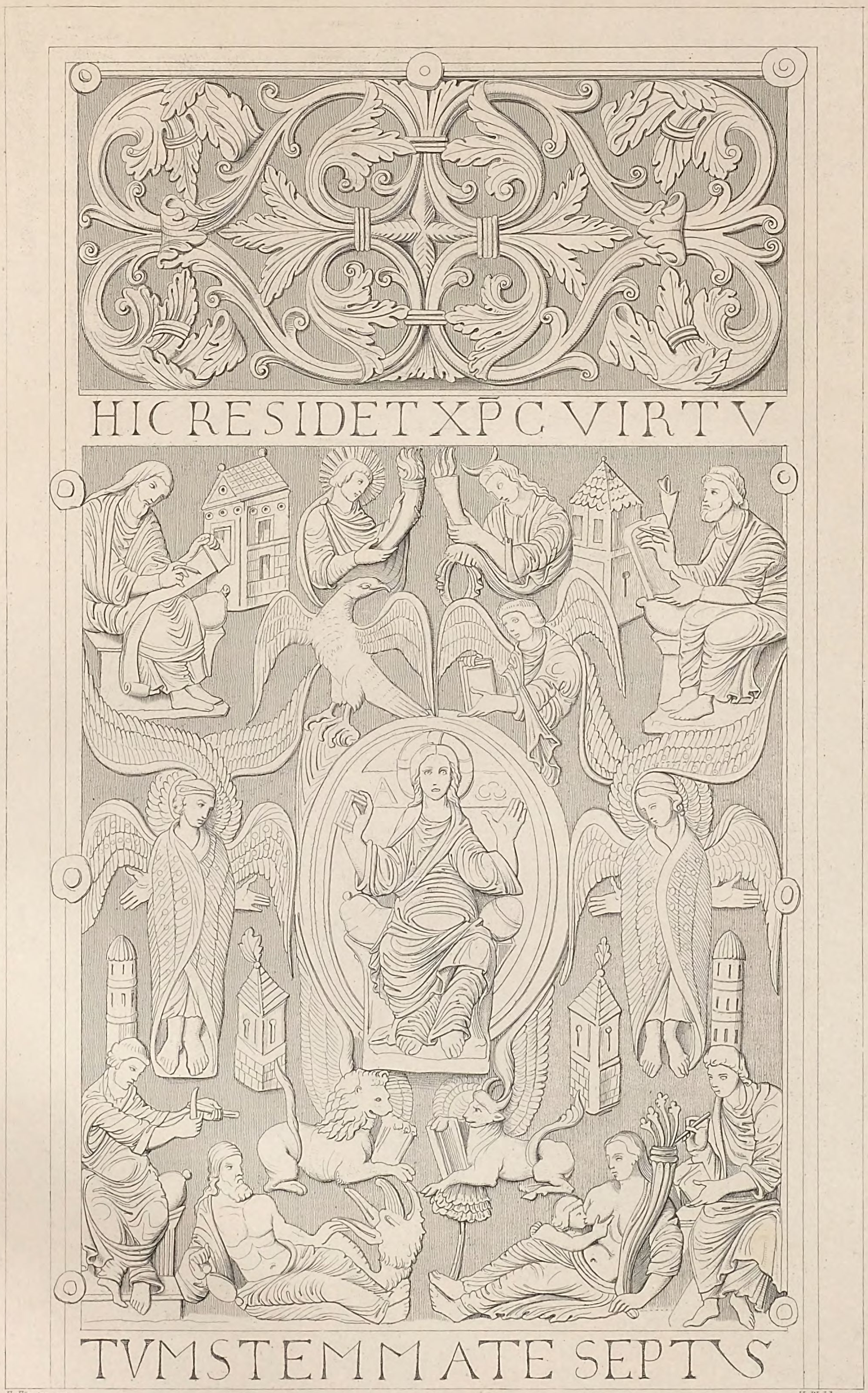
E. Förster gez. J. Burger gest.

DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG
im Erzgebirge.
3.

T. O. Weigel. Leipzig



T. O. Weigel Leipzig.



E. Förster gez. *H. Walde gest.*

DIPTYCHON DES TUOTILO

in S. Gallen

T. O. Weigel Leipzig.



E. Förster gez. L. Friedrich gest.

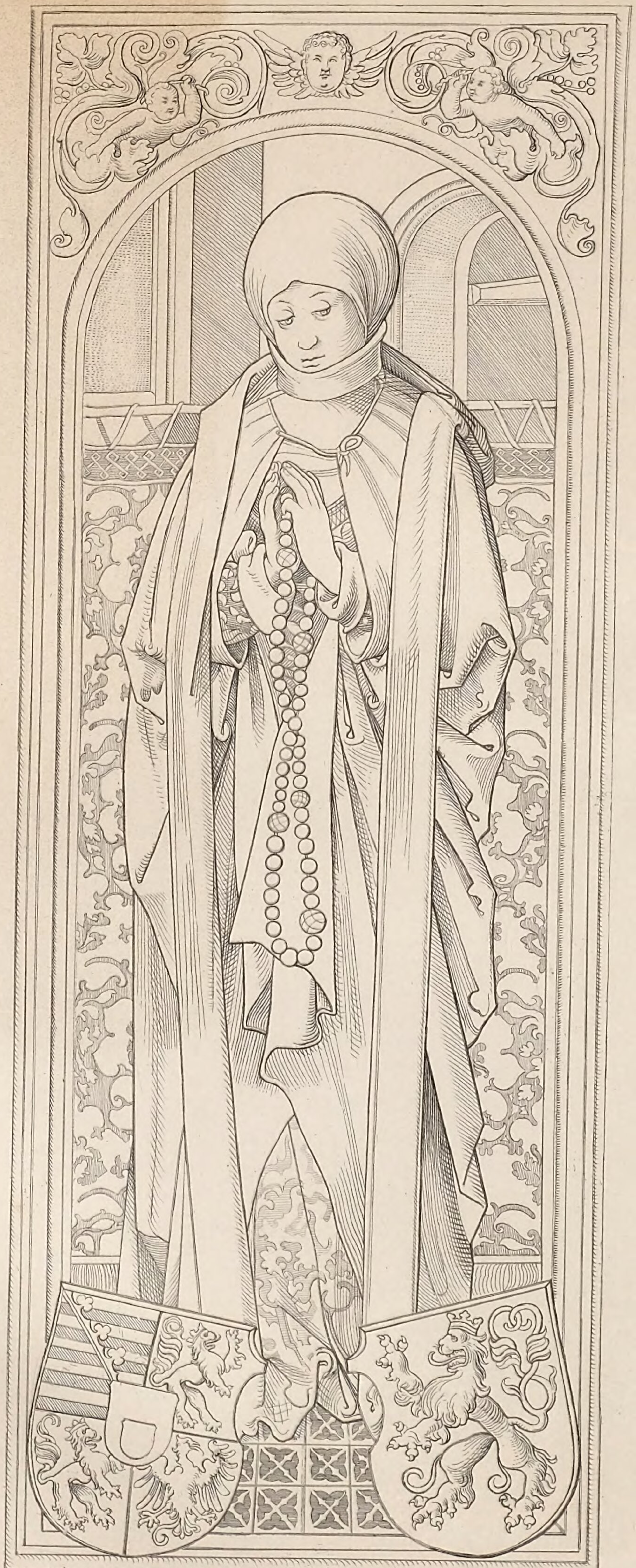
ELFENBEIN-RELIEF

aus dem Bamberger Domschatz.

T. O. Weigel Leipzig.



der Herzogin Sidonie im Dom
zu Meissen.



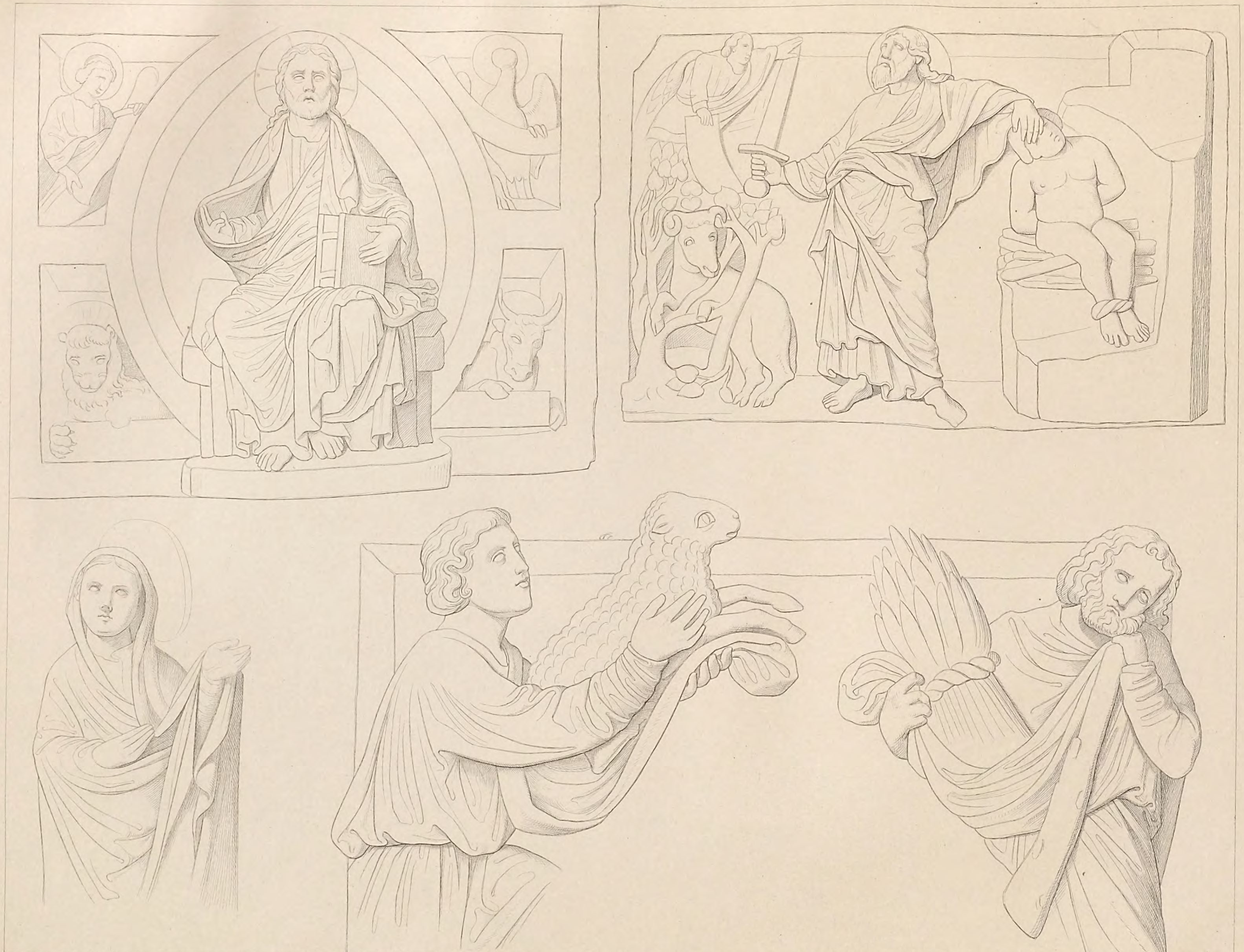
E. Förster gez.

L. Friedrich gest.

EHRNE GRABPLATTE

der Herzogin Sidonie im Dom zu Meissen.

T. O. Weigel Leipzig



E. Förster gez. R. Petzsch gest.

RELIEFS VON DER KANZEL
zu Wechselburg.

T. O. Weigel. Leipzig.



S. JOHANNES. S. MARIA.

Druck v. J. Wilhelm. München.



S. JOHANNES.



S. MARIA.

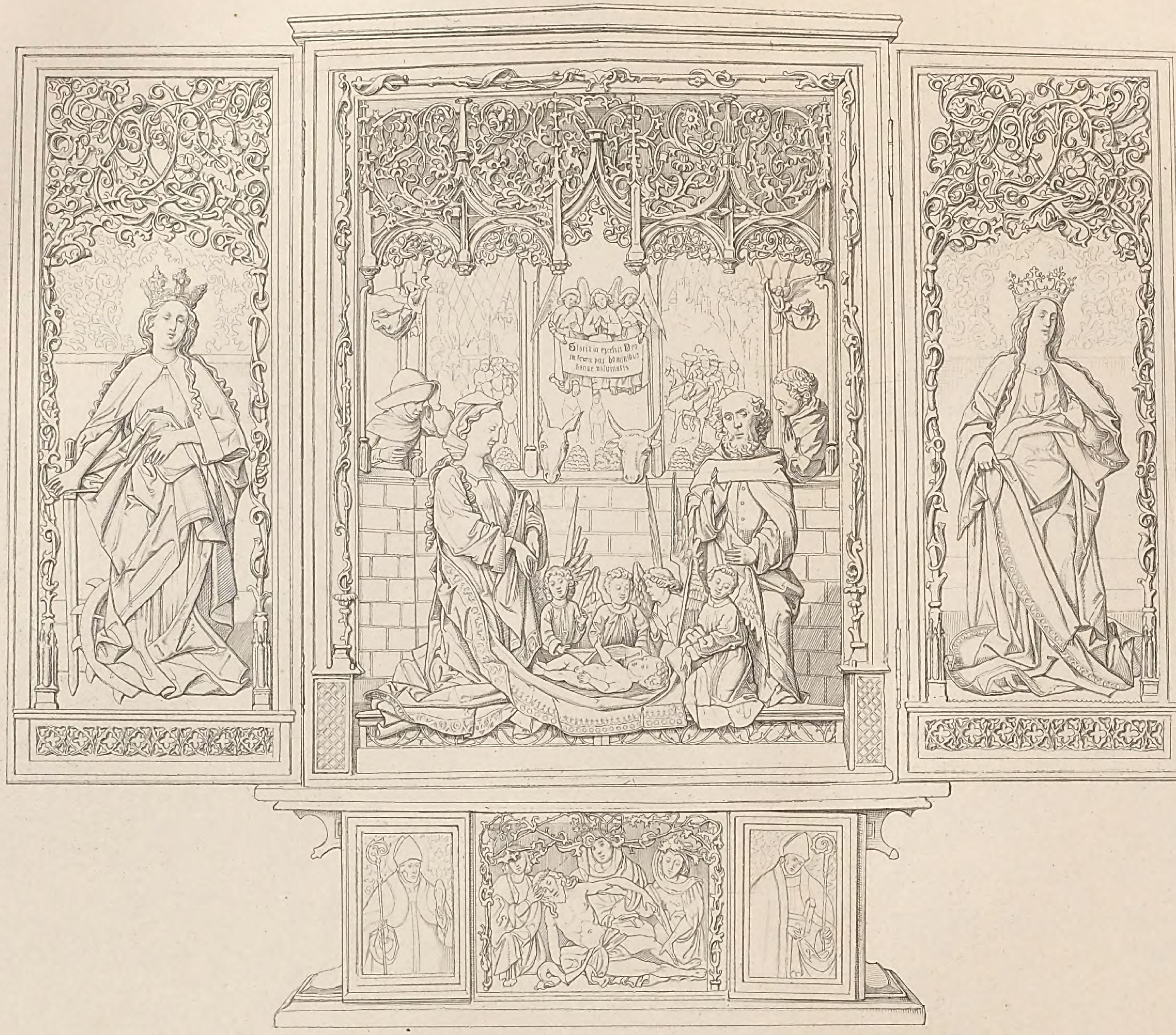
Oppenheim photogr. R. Petzsch gest.

HOLZSCHNITZWERKE
aus Freiberg i. E.

T. O. Weigel Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm München.





ALTARSCHREIN IN HOLZSCHNITZWERK
VON MICHAEL PACHER.

Schlossgärtner photogr. L. Friedrich gest.

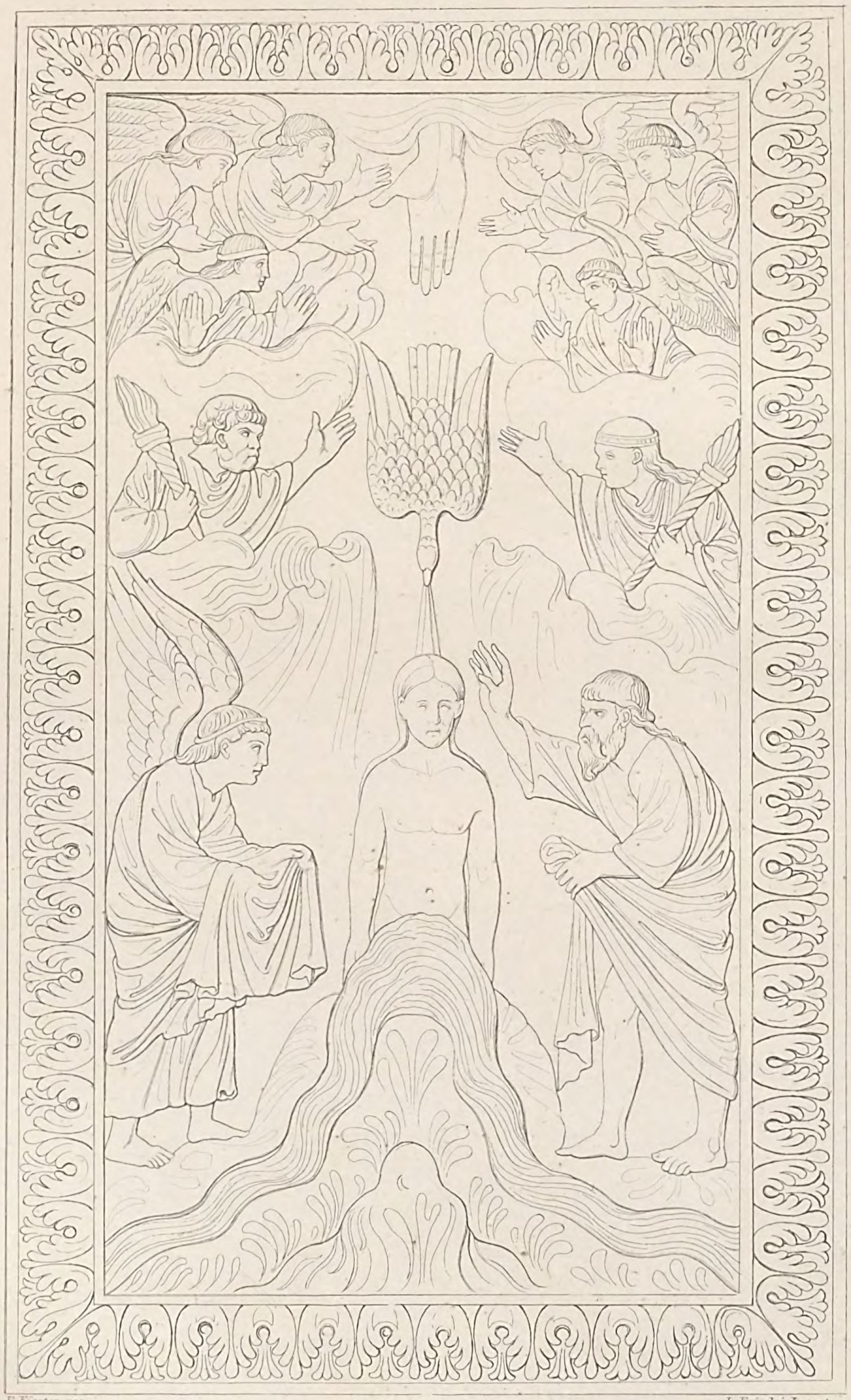
T. O. Weigel Leipzig.



VICTORIA

VON CHR. RAUCH.

T. O. Weigel Leipzig.



E. Förster gez. L. Friedrich gest.

DIE TAUFE CHRISTI.

Elfenbeinrelief aus dem Bamberger Domschatz.

Anfang des 11. Jahrh.

T. O. Weigel. Leipzig.

DRITTE ABTHEILUNG.

MALEREI.

DAS GEBET DES HEILIGEN BERNHARD.

Frescogemälde von J. Schraudolph im Dome von Speier.

Text von E. Förster. Zeichnung von Schraudolph.

Die Ausmalung des Speirer Domes mit Frescobildern gehört zu den grossartigsten Kunstunternehmungen des Königs Ludwig von Bayern und der Neuzeit überhaupt. Es war im Junius 1843, dass der König in Begleitung des Professors Heinr. Hess und des Malers J. Schraudolph nach Speier kam und im Dome den vorher bedachten und berathenen Entschluss fasste, ihn — und zwar durch Joh. Schraudolph — ausmalen zu lassen. Die Vorbereitungen beschäftigten Architekten und Maler bis zum Frühling 1846; der ganze Dom, nehmlich die Kuppel, die Wände und Gewölbe des Haupt- oder Stiftschores und der Nebenchöre, und die Seitenwände des Mittelschiffs erhielten Frescogemälde. Im Herbst 1853 war das Ganze (die Bilder im Schiff im Auftrag des Königs Maximilian) vollendet. Es verdient, in stetem Gedächtniss zu bleiben, dass im J. 1849, als der Lärm der Revolution vor den Pforten des Domes tobte, Schraudolph mit seinen Gehülfen getrost fortmalte, und dass, als die Pfalz sich für unabhängig erklärt hatte, der König ihnen sagen liess, sie möchten sich in ihrem Werk, das der Ewigkeit gehöre, durch Zeitereignisse nicht stören lassen.

Ausser der allgemeinen Bedeutung der Kirche waren maassgebend für diese Gemälde: die Beziehungen des Domes als einer Marienkirche zur heil. Jungfrau, zu den beiden Märtyrern Stephanus, dem älteren, als dem Patron der frühern, von K. Dagobert an derselben Stelle erbauten Kirche, dem jüngern, dem Papst Stephan, dessen Haupt Kaiser Heinrich V. aus Italien mitgebracht und dem Dom verehrt hatte; ferner zu dem heil. Bernhard, welchem es hier gelungen war, den Kaiser Konrad III. zu einem Kreuzzug zu bestimmen.

Wie aus dem Längendurchschnitt des Domes (S. Baukunst, Dom zu Speier, Bl. 2.) zu ersehen, so sind es die Felder zwischen den Gewölbträgern unter den Fenstern des Mittelschiffs, auf denen sich Gemälde befinden. Sie enthalten in vierundzwanzig Bildern die Geschichte der heil. Jungfrau als der Hauptpatronin der Kirche mit den alttestamentlichen Hinweisungen auf sie und auf ihre Bedeutung als Mutter des Heilandes. Die Reihenfolge beginnt am Westende der Nordwand, geht dann sogleich auf das gegenüberstehende Bild der Südwand über, und so abwechselnd an beiden Wänden nach dem Triumphbogen hin, über welchem das Bild der Himmelskönigin erscheint.

Nach der Vertreibung aus dem Paradiese kommt das Versöhnungsopfer Noahs, eine erste Beziehung zwischen Schuld und Sühne; dann die Verheissung Abrahams, dass in seinen Nachkommen alle Völker gesegnet sein sollen, und die Erscheinung Gottes im brennenden Busch vor Moses mit der (hier vorbildlichen) Verkündigung der Erlösung aus der Aegypter Joch; ferner die Vision Davids, die Christum zeigt zur Rechten Gottes, und die Weissagung des Jesaias, welche dem König Achas von Juda die jungfräuliche Mutter in der Himmelsferne offenbart. Nach diesem geht die Bilderfolge zur Geburt Mariä, zu ihrem ersten

Tempelgang und zu ihrer Vermählung über; woran sich die Verkündigung reiht, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Weisen, Simeon im Tempel, die Beschneidung und die Flucht nach Aegypten. Nun kommt Christus als Knabe im Tempel, der Tod Josephs, die Hochzeit zu Cana, Jesus als Lehrer, wo er, in scheinbarer Härte gegen Mutter und Geschwister, seine Jünger als diejenigen bezeichnet, denen er wie durch die engsten Familienbande verknüpft sei. Den Schluss bilden die Kreuzigung, die Auferstehung und die Sendung des heiligen Geistes.

Wie in diesen Bildern der Gedanke immer mit einer leichten Wendung auf Maria zurückgeht oder weist, so erhebt er sich in der Kuppel über der Kreuzigung zu den höchsten kirchlichen Anschauungen. Um das Sinnbild des Opfertodes Christi sehen wir als alttestamentliche Vorbilder der kirchlichen Mysterien das Opfer Abels, Abrahams, Melchisedechs und den Mannaregen; darunter die vier grossen Propheten und in den Gewölbkappen die Evangelisten.

Im Stiftschor ist der Gedanke des Mittelschiffs wieder aufgenommen. Da sehen wir zuerst Maria von Johannes gepflegt; ihren Tod, ihr Begräbniss und ihre Himmelfahrt; über und unter jedem dieser Bilder vier Heilige; in der Halbkuppel der Absis aber die Krönung Mariä, als das trostreiche Sinnbild der Verklärung jeder Seele, in welcher der Heiland eine Wohnstätte gefunden; umgeben von den Chören der Engel, den Aposteln, Kirchenvätern und andern Kirchenheiligen, überglänzt von dem Bilde des ewigen Vaters, so dass sich der ursprünglichen Bedeutung des hohen Chores gemäss hier wirklich das Himmelreich aufzuschliessen scheint.

Die Nebenchöre sind den verschiedenen, bereits erwähnten Patronen der Kirche gewidmet. Desshalb findet man im südlichen Querschiff die Geschichte des ersten Märtyrers Stephanus, seine Weihe zum Diaconus, seine Verantwortung vor dem Hohen Rathe und seine Steinigung; ferner die Geschichte des Papstes Stephan, nehmlich sein Gebet das den heidnischen Tempel stürzt und sein Martyrium. In den Capellen und an den Wölbungen der Nebenchöre sind viele Heilige abgebildet. Ausserdem ist das nördliche Neben-Chor dem h. Bernhard gewidmet; und so sehen wir des Heiligen Ankunft bei dem Reichstag in Speier im December 1146; sein Gebet an die Heilige Jungfrau; die Ueberreichung des Kreuzbanners an den Kaiser; die Vision des Heiligen; seine wunderbare Heilung eines Knaben und seine Abreise von Speier.

Das zweite der hier genannten Bilder haben wir in beiliegender Abbildung vor uns: es ist der ergreifende Augenblick bei der Feier des Christfestes, in welchem der fromme Abt zu dem Salve Regina! des Lobgesanges Mariä die Worte frei hinzufügte: O clemens, o pia, o dulcis Maria! und damit eine unbeschreibliche Wirkung auf das Volk hervorbrachte; nicht so auf den Kaiser, der, wie auch das Bild zeigt, noch mit ungerührtem und verschlossenem Herzen sich zurückhielt.

Es ist zu bemerken, dass die Architektur des Bildes treu nach der Wirklichkeit ist. J. Schraudolph, ein geborner Allgäuer, hat sich in München unter H. Hess gebildet und die Einfachheit des würdevollen kirchlichen Styles mit ihm gemein.

DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA.

Von Hans Memling.* — Text von E. Förster.

In der k. Pinakothek zu München befindet sich ein Gemälde von Hans Memling, 2 F. 6 Z. hoch und 6 F. breit, das unter dem Namen der sieben Freuden der Maria bekannt ist und zu den vollkommensten Schöpfungen dieses Meisters gerechnet wird. Es war früher im Besitz der Gebrüder Boisserée, die es von Hrn. Niuwenhuis in Brüssel erworben, der es, soviel bekannt, aus Spanien nach den Niederlanden gebracht.

In einer diesem Meister vornehmlich eignen Weise sind viele Momente derselben Geschichte auf demselben Bilde, ohne besondere räumliche Scheidewände, kunstreich in einander verwebt dargestellt.** Es hat wie man sieht einen viel grössern Umfang, als seine Benennung, und erhält seine Bedeutung wie seinen architektonischen Halt durch die an die Mitte und die beiden Seiten vertheilten Hauptdarstellungen der Geburt Christi, der Anbetung der Könige und der Ausgiessung des h. Geistes.

Auf dem ersten unsrer Blätter sieht man links im Mittelgrund durch ein offnes Doppelfenster die Verkündigung Mariä; weiter nach vorn auf einem Hügel die der Hirten; und ganz im Vorgrund steht der Stall, in welchem das neugeborne Kind auf dem Mantel-Ende der Mutter liegt, die zugleich mit Liebe und mit ehrfürchtiger Scheu sich zu ihm niederbückt, während Joseph mit seinem symbolischen, sehr tief herabgebrannten Lichtstümpfchen in gemessener Ferne sich hält. Durch das offne Thor treten die Hirten ein; an dem eisernen Gitterfenster aber des Stalles knien ein Mann und sein Sohn in freudigem Gebet. Das ist der Stifter des Bildes, und Heraldiker werden seinen Familien-Namen nach dem Wappen zu bestimmen wissen, das an der Säule neben der Mauer angebracht ist. Die ältere Aesthetik hat solche „Anachronismen", wie sie sie nannte, als unstatthaft verworfen; wir wissen, dass eine Zeitbestimmung hier gar nicht in Frage steht. Es gilt den Gedanken: Christus über dem Altar und der Stifter des Altares (oder Altarbildes) im Gebet zu ihm. — Im hintersten Hintergrund sehen wir auf den Gipfeln dreier Berge (auf 1. u. 2.) die drei Magier, die den Stern der Verheissung erblicken. Nahe einer Brücke kommen ihre drei Züge zusammen und erscheinen dann wieder im Schlosshof des Königs Herodes, der sie freundlich empfängt und sodann (in einer Halle auf no. 2.) über den Zweck ihrer Reise ausfrägt. In Folge der erhaltenen Mittheilung, dass sie den eben in Bethlehem gebornen künftigen König von Juda zu suchen gekommen, hat Herodes seine Schergen dahin entsendet, und wir sehen sie im Mittelgrund unter Wehklagen der Mütter die noch nicht ein Jahr alte männliche Jugend morden. Die heilige Familie war vorher gewarnt und hatte sich auf die Flucht begeben.

* Die von E. Schäffer in Kupfer gestochenen Umrisse wurden benutzt und nach dem Original weiter ausgeführt.

** Wir geben es in drei Abtheilungen, weil auf Einem Blatt die Figuren zu klein geworden wären.

Ganz links im Hintergrund sitzt die Mutter mit dem Kind; eine Palme neigt sich nieder, um ihre Früchte darzubieten; die Verfolger bleiben in der Irre; die Götzen eines Tempels stürzen zusammen, wo die heiligen Flüchtlinge vorübergehen. Rechts im Vorgrund ist ein Theil des Gefolges der Magier, die (auf no. 2.) in der Anbetung und Beschenkung des Kindes begriffen sind, nachdem sie aus der Stadt des Herodes (im Mittelgrund) herbeigekommen. Zwischen zwei Hügeln zur Rechten geht nun der Zug der fremden Gäste zurück nach dem Meeresufer, von wo sie auf verschiedenen Schiffen in ihre Heimath kehren. Auf der rechten Seite des Gemäldes (Blatt 3) im Vorgrund links tritt Christus zwischen den schlafenden Wächtern aus seinem Grabe, hinter dessen Hügel er sich der Magdalena zu erkennen gibt, während die andern beiden Marien noch aus der Ferne nahen. Weiter im Hintergrund geht er mit den Jüngern nach Emaus und sitzt dort mit ihnen zu Tisch; ganz zu hinterst aber erscheint er seinen Freunden am Meeresufer bei Tiberias. Die Himmelfahrt Christi geschieht von dem anstossenden Hügel aus; ihr aber vorher geht die Erscheinung des Herrn bei seiner Mutter in ihrem Zimmer im Gebäude rechts. Darunter ist die Ausgiessung des h. Geistes dargestellt, und daneben der Tod der h. Jungfrau, sowie darüber ihre Aufnahme in den Himmel. Unten aber zur Rechten kniet die Mitstifterin des Bildes im Gebet neben ihrem Familienwappen.

Was dieses Gemälde auszeichnet, ist der Reichthum seiner Composition, und die Leichtigkeit, mit welcher der Künstler diesen Reichthum geordnet, so dass keine Figur oder Gruppe die andere drängt, dass alle eine einzige Darstellung zu bilden scheinen, während sie eine Folge von vielen Darstellungen sind. Ein architektonisches Gefühl belebt die Anordnung im Ganzen wie im Einzelnen, so dass — jedoch ohne ängstliches Abmessen und Abwägen — unter Aufrechthaltung der Dreitheilung ein vollkommenes Gleichgewicht erreicht ist. Die Darstellung ist sehr lebendig und reich an schönen und ausdrucksvollen Motiven. Doch fehlt ein sicheres Verständniss der Bewegungen, die unschön und ungeschickt sein können, wie bei dem König rechts, oder unnatürlich und ausdruckslos wie beim erhobenen Arm des auferstandenen Christus. In den Formen ist fleissiges Naturstudium unverkennbar, und in den Charakteren herrscht eine Weichheit, wie sie bis auf Memling der niederdeutschen Schule noch unbekannt war. Die Gewänder sind von grosser Einfachheit, und noch ziemlich frei von der bald nach Memling einreissenden Zerknitterung der Falten; nur mangelt Phantasie und Formensinn in den Motiven, und in der Anordnung der Gewänder, und eine freie Bildung des Geschmacks in den Trachten, Waffen, Bauten u. s. w., welche der Brauch der Schule in der Zeit aus der Gegenwart und unmittelbaren Umgebung nahm. Die technische Ausführung macht das Werk zu einem Miniaturgemälde von höchster Vollendung, mit verständiger, wirkungsvoller Modellirung und klarer, kräftiger, warmer und harmonischer Farbengebung. Das Bild scheint um 1480 gemalt zu sein und ist vortrefflich erhalten. Memling war ein jüngerer Zeitgenosse, vielleicht ein Schüler Rogers von der Weyde d. Ac. und ist der fruchtbarste, dazu der letzte grosse Meister der Van Eykschen Schule. Vgl. über ihn E. Förster's deutsche Kunstgeschichte II. p. 101 ff.

S. JOHANNES, S. SCHOLASTICA, S. BENEDICT
VOM LIESBORNER MEISTER.

Text von E. Förster.

Der Liesborner Meister gehört einer Malerschule an, von deren Bedeutung, ja Existenz man erst seit ein Paar Jahrzehnten Kunde hat: der altwestfälischen. Von seinen Lebensverhältnissen weiss man nicht das mindeste; nicht einmal sein Name ist bekannt, und von seinen Werken sind nur Bruchstücke auf uns gekommen.

Dennoch muss er als der Höhenpunkt der westfälischen Schule gelten, so wie er eine der bedeutendsten Erscheinungen in der deutschen Kunstgeschichte überhaupt ist, voll Eigenthümlichkeit der Auffassung, voll Phantasie, Formensinn, Innigkeit und Tiefe des Ausdrucks, leuchtender Färbung und einer wunderbaren Vollendung der Technik.

Sein Hauptwerk war die grosse Altartafel im Chor der zweiten Klosterkirche zu Liesborn bei Münster, die der Abt Heinrich 1465 einweihen liess. Während der französischen Herrschaft im Jahre 1807 von seiner Stelle genommen und veräussert, wurde die kostbare Tafel von ihrem neuen Eigenthümer in Stücke zersägt, davon einige verloren gegangen, einige in den Besitz des Herrn Dr. Haindorf in Münster, die Mehrzahl aber an den Herrn Geh. Oberregierungsrath Krüger in Minden gekommen, dessen gütiger Erlaubniss wir die Herstellung der beiliegenden Abbildung danken.

Den Gesammtinhalt der Tafel lernen wir aus einer Copie kennen, die sich in der evangelischen Kirche zu Lünen erhalten hat.

Das Altarwerk hatte nicht die gewöhnliche Einrichtung mit beweglichen Flügeln, sondern war eine lange Tafel mit festen Abtheilungen. In der Mitte der Gekreuzigte, zu seinen Seiten rechts die Heiligen Maria, Cosmas und Damian, links Johannes, Scholastica und Benedict, in $^2/_3$ lebensgrossen Figuren, von welchen letztern das Stück erhalten ist, das wir in einer verkleinerten Nachbildung geben. In je vier Abtheilungen an jeder Seite des Mittelbildes waren acht Darstellungen aus dem Leben Christi: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Hirten, Darbringung im Tempel, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgiessung des Geistes und jüngstes Gericht. Davon besitzt Herr Geh. Rath Krüger vollständig die Verkündigung und die Darbringung im Tempel, den Kopf des Gekreuzigten, die Brustbilder der sechs Heiligen neben dem Kreuz, Bruchstücke aus der Geburt Christi und der Anbetung der Könige und Engel mit dem goldnen Kelch.

In Beziehung auf die Kunstweise dieser Bilder kann man wohl sagen, dass der Einfluss der Van-Eykschen Schule daran sichtbar, aber ebensowohl, dass er nach einer Seite hin mit Entschiedenheit überwunden ist und einer freien Entwickelung Raum gegeben hat. Der Zusammenhang mit dieser Schule zeigt sich in der Technik der gleichsam im Guss aufgetragnen Malerei und in der Wahl und Stimmung der Farben; mehr noch aber im Geschmack der Bekleidung, der Anwendung von Pelzwerk, Goldbrokat, Gold, Perlen und Edelsteinen. Dagegen zeigt sich schon in der Anordnung der Gewänder, im Falten-Zug und Bruch ein eigenthümlicher Sinn für einfache, grosse Flächen, vornehmlich aber in Körper- und Gesichtsbildung ein überraschend, reicher, schöpferischer Formensinn, der seine Charaktere nicht aus der umgebenden Wirklichkeit (wie die Niederdeutschen), sondern aus innern Anschauungen holt, und sie nur mit Hülfe der Natur verkörpert, immer aber, vornehmlich in den weiblichen und Engels-Gestalten idealer Schönheit zugewendet bleibt; eine Erscheinung, die neuerdings einige Erklärung gefunden hat durch Auffindung alter Wandgemälde in Westfalen (z. B. in Methler bei Münster, in der Nicolaicapelle zu Soest etc. *) aus dem 13. Jahrhundert, in welchen die Grundlagen eines grossen, freien, idealen Styls unverkennbar gegeben sind, so dass es bei einem gesunden Talent nur einiger Kraft der Tradition bedurfte, um dem siegreich hereinbrechenden Naturalismus einen Damm entgegen zu setzen.

Der Ausdruck der Gestalten ist überall ein sehr gemässigter, milder — wie auch aus den beiliegenden Heiligenbildern zu erkennen —, so dass die vorherrschende Stimmung des ganzen Werks Ruhe und Friede gewesen sein muss, ungefähr wie in den Werken des Fra Beato Angelico von Fiesole, mit dem der Meister von Liesborn überhaupt in Empfindung und Darstellung eine grosse Verwandtschaft zeigt.

Der Farbenauftrag ist äusserst dünn und flüssig, die Schatten sind so leicht gehalten, dass die Gestalten in einem verklärenden Licht zu strahlen scheinen. Etwas unvollkommen ist die Behandlung der Haare, deren goldgelbe Lichter aufs Trockne aufgesetzt, und also nicht hinlänglich mit der Unterlage verschmolzen sind. Als Eigenheit des Künstlers könnte man die Vorliebe für eine oft wiederkehrende pfirsichblüthne Farbe in Gewändern bezeichnen. Das Antlitz des Gekreuzigten hat der Künstler offenbar mit einer so grossen religiösen Scheu behandelt, dass es ihm unter der Hand zu unkörperhaft geworden; dagegen sind die Köpfe der Heiligen neben dem Kreuz der höchsten Bewunderung würdig.

Es gehört mit zu den Schattenseiten der deutschen Kunstgeschichte, dass Erscheinungen wie die des Liesborner Meisters, die eine grosse und herrliche Zukunft und Nachfolge versprechen, ergebnisslos verschwinden, und dass, was die Zeit nach ihnen bringt, wie eine Ironie aussieht auf den Versuch, die Phantasie in jene höhere und reinere Atmosphäre zu tragen, aus welcher die Kunst von Hellas und von Italien ihre ewigen Werke geholt.

* S. W. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westfalen etc., mit 29 Bildtafeln fol. Leipzig bei T. O. Weigel 1853.

WANDGEMÄLDE
IN BRAUNSCHWEIG UND IN HALBERSTADT.

Text von E. Förster.

Im Dom von Braunschweig, welchen Herzog Heinrich der Löwe nach seiner Rükkehr aus dem gelobten Lande 1172 hat erbauen lassen, wurden — und zwar in den ältesten, an der Ostseite gelegenen Theilen — bei Gelegenheit einer baulichen Wiederherstellung im J. 1845 Wandgemälde unter der Tünche entdeckt, die ihrer Art nach aus der Zeit des Baues herrühren, und sowohl dem Umfang als dem Werthe nach als sehr bedeutend sich herausstellten. Eine, soweit als möglich gänzliche Wiederherstellung ward beschlossen und dem Herrn Galerie-Inspector Brandes in Gemeinschaft mit dem Maler Herrn Neumann übertragen und von ihnen ausgeführt.

Wölbungen und Wände des Hauptchors mit der Absis, der beiden Nebenchöre und der Vierung waren ursprünglich mit Gemälden bedeckt. Diejenigen der Absis sind bei deren unerlässlichem Umbau zu Grunde gegangen; im nördlichen Nebenchor, das früher eine Restauration erfahren, haben sich nur wenige Spuren vorgefunden. Die noch übrigen geben uns genügenden Einblick in eine grosse Conception der religiösen Kunst des Mittelalters. Auffallend daran erscheint die fast gleichberechtigte Verherrlichung der Mutter Christi mit Christus selbst, wie sie in so früher Zeit und in Deutschland schwerlich mehr angetroffen wird. Im Mittelpunkt des Kreuzgewölbes vom Chor sitzt Maria auf dem Throne ohne das Christus-Kind, umgeben (in Medaillons) von den königlichen Vorfahren Josephs bis auf den Stammvater Jesse.* Aber nicht nur der Stammbaum, sondern auch die Sendung Christi wurzelt im Alten Testament; daher sieht man unterhalb der Gottesgebärerin bezügliche Geschichten der Genesis und Anspielungen auf die unbefleckte Empfängniss Mariä.

Im Mittelpunkte des Kreuzgewölbes über der Vierung sehen wir das Lamm, das Symbol Christi, im weiten Kreise von der Mauer des himmlischen Jerusalems mit den zwölf Aposteln umschlossen; dazu die Bilder von der Geburt Christi, (der Darbringung im Tempel, der Auferstehung in drei Darstellungen) bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes. Die vier Ecken aber des Gradgewölbes darunter werden von acht Gestalten mit Spruchbändern eingenommen, daraus sie als Propheten zu erkennen sind. Eine dieser Gestalten gibt unsre Bildtafel. Figur 1.

Das nördliche Seitenschiff war aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Leidensgeschichte Christi ausgemalt; im südlichen Seitenschiff sehen wir ihn als Weltenrichter dargestellt. Auch diesen höchsten Beruf theilt er hier mit seiner Mutter, die neben ihm auf dem Throne Platz genommen, umringt von Seraphim und Seligen. An der Ostseite sehen wir sodann die Auferstehung der Todten, die Höllenfahrt Christi und seine Himmelfahrt, an der Westseite die klugen und die thörichten Jungfrauen mit dem Bräutigam Christus zwischen beiden,

* Man spricht gewöhnlich diese Ahnenfolge der Maria zu, im Widerspruch mit dem Geschlechtsregister Christi bei Matthäus, Cap. 1.

als das Sinnbild der Seligen und Verdammten des Weltgerichts. Eine der letztern zeigt unsre Bildtafel. Ausserdem finden sich in diesem Nebenchor Darstellungen aus der Geschichte der Findung des Kreuzes so wie einzelner Heiligen, Bilder, die höchst wahrscheinlich auf Reliquien sich beziehen, welche Herzog Heinrich aus dem Orient mitgebracht und für den Dom bestimmt hatte.

Figur 2.

Die Hauptpatrone aber des Domes, denen die Kirche gewidmet ist, sind Johannes der Täufer, Bischof Blasius von Sebaste und Thomas Becket, der berühmte Erzbischof von Canterbury und Zeitgenosse Herzog Heinrichs des Löwen, und ihre Geschichten sind der Inhalt der Bilder an der Nord- und Südwand des Hauptchores. An der Nordwand sieht man die bekannten Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers.

An der Südseite des Chores ist oben der H. Blasius abgebildet, wie er im Walde den wilden Thieren predigt, aber von den Spähern des Landpflegers Agricola entdeckt wird; ferner wie er einen Knaben von einer verschluckten Fischgräte heilt; wie er einem Wolf befiehlt, das geraubte Schwein der beraubten Wittwe zurückzustellen; sein Verhör vor Agricola; sein Martyrthum; seine Erhaltung im Kerker durch die eben genannte arme Wittwe; sein Gang zum Feuertode; die Rettung der Frauen, die ihn begleitet, und ihre Enthauptung; die Rettung des Heiligen aus dem Wellentode, sein letztes Verhör und seine Enthauptung.

In der untern Abtheilung ist die Erhebung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury abgebildet; sodann wie er in der Geheime-Rathsitzung dem König Heinrich II. widerspricht; seine Flucht in der Verkleidung eines Mönchs; die Confiscation der Kirchengüter(?); des Thomas Empfang bei Papst Alexander, seine Rückkehr nach Canterbury und seine Ermordung. In der Chornische selbst war aller Wahrscheinlichkeit nach Christus als das Haupt der triumphierenden Kirche, umgeben von Engeln und Heiligen gemalt.

Mehre der angeführten Gemälde mussten ganz, mehre zum grossen Theil neu gemacht, die übrigen mit Beachtung der alten Umrisse ganz übermalt werden.

Die Grösse und der Umfang des Werkes zeigen uns die deutsche Kunst der Malerei auf einer Stufe, auf welcher man sie nach den bisherigen Annahmen in so früher Zeit nicht gesucht haben würde. Einzelne Darstellungen überraschen durch eine zuweilen zur Leidenschaftlichkeit gesteigerte Lebendigkeit der Motive. Der Styl der Zeichnung ist mit der Anordnung der Gewänder byzantinischen Kunstwerken nachgebildet, allein mit grosser Freiheit und vor allem mit unverkennbarem Verständniss der Form und Entfernung alles Willkührlichen. Aus einzelnen Gestalten, Bewegungen und Physiognomien spricht ein entwickelungsfähiger, eigenthümlicher Schönheitssinn.

Figur 3. Die dritte Figur unsrer Bildtafel ist der Prophet Daniel aus der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, im Styl mit den Braunschweiger Bildern so verwandt, dass man an den gleichen Ursprung denken könnte. Er ist hier aber noch um einer anderen Ursache willen aufgeführt, weil seine Darstellung in sehr auffallender Weise mit der Statue desselben Propheten an der goldenen Pforte zu Freiberg i. E., bis selbst auf Einzelheiten des Costumes übereinstimmt. *

* Vgl. Bildnerei p. 5.

DAS DOMBILD IN MEISSEN.*

Das Hauptaltarbild im Dome zu Meissen, ein Triptychon von 7 F. Höhe und 5 ½ F. Breite (des Mittelbildes) mit der Anbetung der Könige in der Mitte, und je zwei Apostelfiguren an jeder Seite, dürfen wir zu den interessantesten und bedeutendsten Werken der altdeutschen Malerschule zählen. In keiner Weise, weder durch archivalische, noch chronikalische Nachrichten, noch durch andere Gemälde derselben Art unterstützt, ist die Kunstgeschichte in Betreff des Alters und der Herkunft des Bildes ganz allein auf Vermuthungen verwiesen, deren Bestätigung oder Berichtigung künftigen Forschungen vorbehalten bleibt.

Die Krippe, in deren Nähe die Handlung vorgeht, ist an einem palastähnlichen, grossentheils aus Quadersteinen aufgemauerten Gebäude angebracht; der Platz selbst, wo die Mutter sitzt, leicht wie für flüchtigen Gebrauch mit Stroh überdeckt. Zwischen den Mauern des Palastes und den Pfeilern des Vorplatzes sieht man in die Landschaft, wo strohgedeckte Bauernhäuser unter Linden stehen.

Links sitzt die Mutter, in einen weiten Mantel gehüllt, der das Kleid nur an der Brust und am untern Saume sehen lässt; das Kind aber ist ganz unbekleidet und hat nur eine Windel unter sich. Das Haar der Madonna hängt an beiden Seiten lang herab, ihre Augen sind niedergeschlagen; sie überlässt in Bescheidenheit den hohen Besuch ganz dem Kinde, das sie mit dem Ausdruck heiliger Verehrung berührt und hält. Die Formen und der Ausdruck ihres Gesichts haben nichts Jungfräuliches, kaum etwas Weibliches, dagegen sehr bildnissartige Züge und nicht sehr feine Formen.

Sehr auffallend ist die Charakterzeichnung der drei Könige. Der älteste von ihnen, zugleich dem Kinde der nächste, ist ganz gläubige, dem innersten Seelenbedürfniss entsprechende Hingebung; der zweite, rechts von ihm, erst — wie es scheint — im Begriff ins Knie zu sinken, bringt seine Huldigung mit weniger Inbrunst dar, halb freiwillig, halb mitgenommen und gleichsam noch auf die innere Erleuchtung wartend; der dritte, am weitesten zurückgebliebene ist noch im Gehen begriffen und gibt nur eine leise, ungewisse Andeutung, dass er ins Knie sinken könne. Wenn die andern beiden bereits ihre fürstlichen Insignien und ihre Geschenke niedergelegt, so trägt er noch die Krone auf seinem Haupt, die goldne Kugel in der Rechten, das Schwert an der Linken, und im aufgeworfenen Mohrengesicht kämpft noch der fürstliche Stolz gegen die mährchenhafte Erniedrigung vor einem nackten, armen Kinde.

Bei weitem übrigens die eigenthümlichste Auffassung ist die des Christuskindes, welches — wie man sieht — mit grosser Ueberlegung und Klarheit dem gläubigen, hingebenden König ein Geheimniss offenbart. Den Zeigefinger auf dem Mund, dem Organ des „Worts,“ deutet es auf sich, als auf den in die Welt gekommenen Logos, und der König nimmt diese

* Unsre Zeichnung gibt wohl die ganze Breite, aber nicht die ganze Höhe des Bildes. Was dabei an Mauerwerk und Bäumen geopfert werden musste, wurde an der Grösse der Figuren gewonnen.

Enthüllung einer tiefverborgenen ewigen Wahrheit mit dem Ausdruck der andächtigsten Verwunderung hin.

Die Apostel des rechten Flügels (a) sind Philippus mit dem Kreuzstab und Jacobus d. J. mit der Tuchwalkerstange (womit ihn die Juden, nachdem sie ihn von den Tempelzinnen gestürzt, erschlagen haben); die des linken Flügels (b) sind Jacobus d. Ae. mit dem Pilgerstab und Bartholomäus mit dem Messer und der abgezogenen Haut über dem linken Arm. Ueber die Wahl dieser Heiligen findet sich nirgends ein Aufschluss; von St. Bartholomäus wissen wir nur, dass einer der vier vom Markgrafen Wilhelm um 1360 am Fusse des Lettners angebrachten Altäre ihm gewidmet war.

Was nun zuerst bei diesen Gemälden als ungewöhnlich auffällt, ist das alterthümliche Gepräge der Zeichnung und Färbung in Verbindung mit Neuerungen späterer Zeit, z. B. dem Wegfall aller Heiligenscheine. In den Stellungen und Bewegungen der Figuren ist eine grosse Freiheit und Sicherheit, wie sie im funfzehnten Jahrhundert bei den Deutschen, selbst bei Memling noch nicht angetroffen wird, aber die Zeichnung der Gewänder entspricht mehr selbst dem Anfang als dem Ende des 15. oder gar dem Anfang des 16. Jahrh. Die Hände sind — wenn nicht gerade meisterhaft, doch — gut, die Füsse aber schlecht verstanden. Im Ganzen sieht man wohl, dass der Meister dieses Altarbildes den Eingebungen des Naturalismus gefolgt, doch nicht so unbedingt, dass er in der Nachahmung der Modelle die Aufgabe der Kunst erschöpft gesehen hätte. Seine Charaktere und alle Motive sind genau durchdacht und von innen heraus gebildet; in der Gewandung herrscht ein freier und grosser Styl, nur zuweilen etwas Unklarheit in der Zeichnung.

Wer kann nun der Urheber dieses Bildes sein? In Meissen nennt man, ich weiss nicht auf welche Auctorität, Friedrich Herle von Nördlingen; von Andern war mir Roger von der Weyde der Aeltere genannt worden. Dem erstern fehlt nun durchaus die dem Meissner Bilde eigne Freiheit und Ungezwungenheit der Bewegungen; die Einfachheit und Grösse des Styls der Gewänder und der Körpertheile, für welche er in der Nachahmung seines Meisters Roger befangen geblieben. Dieser aber steht, ungeachtet einer nicht ganz überwundenen Unbeholfenheit der Darstellung, doch auf einer höhern Stufe des Kunstvermögens, als der Meister unsers Bildes. Darüber kann nicht wohl ein Zweifel sein, dass dieser unter dem Einfluss der niederdeutschen Schule, namentlich des Roger sich gebildet habe. Durch die ihm eigenthümlichen Merkmale aber schliesst er sich an keine der bekannten unter eben diesem Einfluss entstandenen Malergruppen an, nicht an die cölnische, westphälische, nicht an die bayrische und schwäbische; so dass fast angenommen werden muss, er stehe, vielleicht für Sachsen, allein. Einen Anhaltpunkt finden künftige Forschungen vielleicht in der Gestalt des alten Königes, dessen Gesicht wohl Bildniss ist, sowie sein Hermelinmantel und die Krone neben ihm auf einen Kurfürsten deuten. Vielleicht auch taucht irgendwo ein zweites Werk auf, daran man dieselbe Hand erkennt und bestimmtere Nachrichten sich anknüpfen. Das Bild übrigens ist vortrefflich erhalten und hat keine Uebermalungen erfahren.

HANS MICHAEL HOLBEIN,
HANS HOLBEIN DER AELTERE,
HANS HOLBEIN DER JÜNGERE.

Die Familie Holbein nimmt eine der hervorragendsten Stellen in der Geschichte der deutschen Malerei ein. Zufällig erlebte sie in drei auf einander folgenden Gliedern den Umschwung derselben vom Idealismus zum Realismus. Der Grossvater des weltberühmten Künstlers dieses Namens war Idealist im Sinne und der Richtung der cölnischen Schule; der Vater folgte der naturalistischen Anschauungsweise, wie sie von Flandern her sich verbreitet hatte, ohne es inzwischen zu einem gründlichen und energischen Naturstudium zu bringen, eine Aufgabe die dem Sohne überblieb, der sie — zugleich geleitet von einem reichen dichterischen Geist — auf das vollkommenste zu lösen gewusst. Die beiliegenden Blätter werden das Verhältniss dieser Künstler unter einander näher vor Augen stellen.

DIE KRÖNUNG MARIA VON H. M. HOLBEIN.

Hans Michael Holbein der Grossvater, von welchem wir nur wissen, dass er Bürger in Augsburg war und bereits 1459 ein überlebensgrosses Madonnenbild gemalt, das uns erhalten ist, war vierzig Jahre später noch in der vollen Kraft seines künstlerischen Wirkens. Er nahm im Jahre 1499 Theil an einer Kunstunternehmung für das St. Katharinenstift zu Augsburg, welche von einigen Nonnen des Klosters ausgegangen war und die Darstellung der sieben Basiliken Roms zum Gegenstand hatte. Er hatte S. Maria maggiore übernommen.* Das Bild ist in den Rahmen einer Spitzlunette gemalt und enthält drei, oder, wenn man will, vier Hauptabtheilungen. Die Mitte wird von einem kirchlichen Gebäude eingenommen, das die Kirche St. Maria maggiore in Rom vorstellen soll. Rechts der Kirche unten ist — der Stifterin des Bildes, Dorothea Rölinger zu Ehren, die dabei in knieender Stellung abgebildet ist — die Enthauptung der h. Dorothea dargestellt; links die Geburt Christi; oben aber über der Kirche befindet sich jene höchst eigenthümliche Darstellung der Krönung Mariä, von welcher wir hier eine Abbildung geben. Was an dieser zunächst in die Augen fällt, ist die Bezeichnung der Dreieinigkeit durch drei sich ganz ähnliche Gestalten, nach dem Typus des Christusbildes, Gott Vater als Schöpfer mit der Weltkugel, Gott der h. Geist mit dem Scepter der Herrschaft, Gott der Sohn mit der Krone des ewigen Lebens, eine Darstellung die sicherlich auf Traditionen beruht. Der Styl des Bildes ist durchaus ideal, und in den Formen lebt ein hoher Schönheitsinn, im Ausdruck grosse Frömmigkeit und Milde. Einfach und grossartig ist die Anordnung und Zeichnung der Gewandung und feierlich ernst die streng symmetrische Composition. Hände und Füsse, freilich

* Ausführlicheres in E. Förster's Deutscher Kunstgeschichte. Bd. II. p. 210.

nicht vollkommen in der Zeichnung, sind weit entfernt von magerer Modellnachahmung, in der warmen, tiefen und klaren Färbung, noch mehr aber in der sehr flüssigen malerischen Behandlung, namentlich der in die Carnation aufgesetzten und sanft vertriebenen weissen Lichter erinnert der Künstler lebhaft an die cölnische Schule, und vornehmlich an Meister Stephan. — Die mit der Feder gezeichneten Originalskizzen zu den Bildern der ganzen Tafel haben sich erhalten und befinden sich in dem Museum zu Basel. Das Gemälde aber steht in der k. Sammlung zu Augsburg.

DIE TAUFE DES H. PAULUS VON H. HOLBEIN D. Ä.

Hans Holbein der Aeltere, des Vorigen Sohn, geb. um 1460 zu Augsburg, 1507 nach Basel übergesiedelt, wo er 1523 starb, war bei dem Unternehmen im Katharinenkloster gleichfalls beschäftigt. Ihm war die Kirche St. Paul vor den Mauern zugefallen, und er hat auf seiner Tafel viele Scenen aus dem Leben des Apostels nach der Bibel und der Legende und zwar ohne räumliche Sonderung neben und durcheinander dargestellt. Da ist die Bekehrung Pauli und dicht dabei im Vorgrund seine Taufe durch Ananias; dann seine Predigt vor vielen Zuhörern jedes Alters und Geschlechts; sodann wie er im Gefängniss Briefe schreibt, wie er mit Petrus im Hof des Gefängnisses spazieren geht, wobei auffallender Weise beide gekrönt erscheinen; sein Abschied von Petrus und seine Hinrichtung. Allein auch nach dem Tode lebt er fort. Man sieht wie Hirten sein Haupt auffinden; er erscheint einer Wittwe im Traum und zeigt ihr in ihrem Garten die Blutspuren seiner Hinrichtung; woran sich denn das feierliche Begräbniss des aufgefundenen Leichnams an seiner jetzigen Stelle (der Krypta von S. Paolo) reiht.

Wir haben uns darauf beschränkt, aus dieser reichen Reihe von Scenen eine einzelne auszuheben, welche in doppelter Beziehung ein Denkmal deutscher Malerei ist. Zunächst charakterisiert sie die Kunst vom Meister des Bildes. Die Individualisierung der einzelnen Gestalten ist mit Ausnahme des Heiligen bis zur Bildnissartigkeit gesteigert, ja es sind wirkliche Bildnissgestalten als solche mit in die Scene gezogen. Trotzdem aber ist die Zeichnung nicht vorwiegend individuell; sie hält sich vielmehr in einer mehr allgemeinen Bezeichnung der Formen, so dass namentlich das Nackte noch von einer sehr geringen Kenntniss des Körpers zeigt. In der Darstellung sieht man ein Eingehen weder auf die Handlung wie sie sich wirklich kann zugetragen haben, noch auf den Charakter der handelnden Personen, sondern nur auf natürliche, den Zeitgenossen wo möglich bekannte Züge im Allgemeinen. Der taufende Ananias ist eine Figur zum Sprechen, aber viel sicherer ein Augsburger Priester als der Gastfreund des Paulus zu Damascus. Abgesehen aber von der halbmodernen Weise des Ceremoniels, und der mangelnden Charakteristik, die sich bei diesem Meister bis zu übertreibender Manier steigern konnte, spricht sich doch der Sinn für die Wirklichkeit auf unbefangene Weise in den aus dem Leben genommenen Gestalten aus. Und diese sind es, um deren willen das Bild noch besonders ein Denkmal deutscher Malerei ist.

Die Frau links auf unsrer Tafel, im Sonntagsputz einer Augsburger Bürgersfrau von

1500, ist nach den in der Klosterchronik aufbewahrten Nachrichten des Meisters Frau, die Tochter von Thomas Burgkmaier, die Mutter Hans Holbein's d. J. Ihr gegenüber hinter dem Priester steht der Meister des Bildes, Holbein d. Ä. mit seinen beiden Söhnen Ambrosius und Hans. Die Gesichtszüge des Vaters sind die eines weichen, nicht zu voller Klarheit gekommenen, fast träumerischen Charakters. An einer Stelle aber hat er hell, sehr hell gesehen: bei seinem Sohne Hans! Wie der etwa sieben- bis achtjährige Knabe frei vor ihm steht und lebensfroh und sicher in die Welt schaut, weiss der Vater was er an ihm hat, und macht auch uns, indem er auf ihn hinweist, auf das Ungewöhnliche seiner Begabung aufmerksam; ja er lässt auch bereits den ältern Sohn Ambrosius, der sich mit beiden Händen an seinen jüngern Bruder hält, eine Stütze an ihm finden. Von der frühzeitigen Entwickelung des ausserordentlichen Talentes von H. Holbein d. J. haben wir verschiedene thatsächliche Beweise; doch reicht natürlich keiner in seine Kindheit hinauf. Hier aber haben wir ein Zeugniss vor Augen aus glaubwürdigster Hand, dass er schon im zarten Knabenalter die Hoffnungen wach gerufen, die er in so überschwänglicher Weise erfüllt hat.

Das Bild trägt die Jahrzahl 1504 und befindet sich in der königl. Gemäldegalerie zu Augsburg.

DER ALTAR DES H. SEBASTIAN VON H. HOLBEIN D. J.

Hans Holbein der Jüngere ist der Welt vornehmlich als Bildnissmaler bekannt; er hat aber seine künstlerische Laufbahn als Historienmaler begonnen, und Ausgezeichnetes als solcher geleistet. Das Jahr seiner Geburt schwankt zwischen 1495 und 1498.* Gestorben ist er zu London 1554 an der Pest.

Das Altarwerk, von welchem wir auf zwei Blättern eine Abbildung geben, ist ein Triptychon, dessen Mittelbild in der königl. Gemäldesammlung zu Augsburg hängt, während die Seitentafeln (obendrein unter der falschen Bezeichnung Hans Holbein der Aeltere) in der königl. Pinakothek zu München aufgestellt sind. Es trägt die Jahrzahl 1516, gehört mithin noch zu den Jugendarbeiten des grossen Künstlers und ist eine Stiftung von seiner Hauptgönnerin Veronica Welser an das Katharinen-Kloster.

Der Heilige, entkleidet an einen Eichbaum gebunden, ist von Kriegsleuten oder Schergen umgeben, die mit Bogen und Armbrüsten Pfeile auf ihn abschiessen, deren bereits mehre in seinen Leib gedrungen. Dabei steht auch ein Mann, von welchem der Befehl zum Blutgericht ausgegangen zu sein scheint, und ein Paar andere Männer wohnen der Scene als Zuschauer bei. In dieser Tafel sehen wir ein fast in allen Beziehungen neues Kunstgefühl, das alte aber, wo es noch erhalten ist, geläutert und gekräftigt. Schon die Wahl des Stoffs ist eine Neuerung, da das Mittelbild eines Altarwerkes bis dahin dem Mittelpunkt der Kirche, dem Logos, gehörte. In der Anordnung herrscht Einheit und Klarheit, die

* S. E. Förster's Deutsche Kunstgeschichte II. p. 224. Bei der Herstellung des Bildes der h. Familie von ihm in der Augsburger Galerie, das die Jahrzahl 1512 trägt, hat man eine Inschrift entdeckt, der zufolge er damals 17 Jahr alt gewesen. Auf einem Selbstbildniss vom J. 1543, das aber nur noch im Kupferstich von Hollar existiert, hat er sich 45 Jahr alt angegeben.

Hauptgestalt ist deutlich hervorgehoben, die handelnden Personen sind so vertheilt, dass sie mit Leichtigkeit an der Handlung Theil nehmen, ohne eine wesentliche Stelle zu verdecken und ohne das Gleichgewicht der Massen zu stören, oder auch es als Hauptabsicht durchblicken zu lassen. Die Handlung ist voll natürlicher Motive. Da ist keine leere Handbewegung; jedes Glied spricht, und zwar in voller Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit, welcher der junge Künstler ihre charakteristischen Züge bereits mit scharfem Auge abgesehn; sei es, wie ein Schütze sich, indem er den Pfeil auf die Armbrust legt, mit halbgeschlossenem Auge sein Ziel sucht, oder wie ein Andrer zielend das Gewehr abdrückt, ein Dritter leichtfertig auf Gradewohl schiesst, und ein Vierter, den Pfeil zwischen den Lippen, die Armbrust spannt. Gleich dem Vater hat auch der Sohn Bildnissköpfe angebracht; allein mit einem so feinen und individuellen Formgefühl, dass wir darin schon den künftigen Virtuosen im Bildnissfach erkennen; und ist auch in der Zeichnung der Körpertheile noch nicht allen Anforderungen genügt, so lässt sie doch die fleissigsten derartigen Arbeiten des Vaters weit hinter sich. Auch der Geschmack ist beim Sohn freier und geläuterter, wenn er auch in Tracht und Waffen und selbst in der Gewandung noch den Ueberlieferungen folgt. Aber wie edel ist die Bewegung des Märtyrers! Wie schön ist der Körper durch sie entwickelt, ohne doch im mindesten die Schönheit der Bewegung als ihre Absicht erscheinen zu lassen!

Von grosser Anmuth sind die beiden heiligen Gestalten der Seitenflügel: die h. Barbara mit dem Kelch in den Händen und dem Thurm ihres Gefängnisses im Hintergrund, die h. Elisabeth, wie sie Speise und Trank austheilt an Krüppel, Arme und Aussätzige. Mit ihrer Rechten hält sie einen Laib Brot; mit der Linken giesst sie einem Krüppel Wein in seine Schale. Das Gebäude im Hintergrund erinnert an die Wartburg. Stellung und Haltung der Gestalten mögen dem Künstler angehören; im Ganzen aber sind sie offenbar dem Leben entnommen und wir sehen deutlich, wie frühzeitig der Künstler der Dresdner Madonna in seiner Art, Ideale zu bilden, sich befestigt hat. Die wenigen Lineamente der Architektur neben den beiden Heiligen sind auch zu beachten, als Merkmale des Eintritts der Renaissance-Architektur in die deutsche Malerei.

Auch in Betreff der Färbung sieht man an diesen Tafeln, dass der junge Holbein von Anfang an seinen eignen Weg gegangen ist, wenn er auch die väterliche Ueberlieferung einiger conventionellen Töne, z. B. eines ins Blaue schattierten Weiss etc., noch festgehalten hat. Im Mittelbilde ist die Farbenwirkung bei aller Einfachheit wunderbar. Der Heilige steht in der Mitte wie ein leuchtender Körper, dessen Strahlen sich nach den Seiten hin allmählich in Farben verwandeln, die um so harmonischer wirken, als eine jede bereits durch eine andere versetzt und so zu sagen zu ihr übergeführt ist. Zugleich aber wirkt auch das Licht auf den Farben, so dass wirklich Tag in den Bildern ist, und durch den durchgehenden bräunlichen Schattenton ist eine gleichmässige Wärme über das Ganze verbreitet.

So sehen wir hier in einem Werke des Jünglings alle Anlagen, durch deren Ausbildung der Mann die deutsche Malerei im 16. Jahrh. auf ihre höchste Stufe gehoben hat.



T. O. Weigel. Leipzig.

[illegible] ist [illegible] so vertheilt, [illegible] an der [illegible] Stelle zu [illegible] das Gleichgewicht der [illegible] als Hauptsache durch[illegible] Die Handlung [illegible] keine leere Handbewegung; [illegible] spricht, und [illegible] der Wirklichkeit, [illegible] ihre [illegible] Auge abgesehen; [illegible] legt, mit halbgeschlossenen [illegible] abdrückt, [illegible] zwischen den Lippen, [illegible] angebracht; allein [illegible] den künftigen [illegible] Körpertheile noch [illegible] Arbeiten des [illegible] geläuterter, wenn es [illegible] Ueberlieferungen folgt [illegible] der Körper durch sie [illegible] Absicht erschei[illegible]

[illegible] Gesta[illegible] und dem Thurm ihres [illegible] Kruppel [illegible] der Linken [illegible] Wartburg. [illegible] aber sind sie offenbar [illegible] der Dresdner [illegible] in [illegible] Ornamente der [illegible]

[illegible] dass der [illegible] Holbein [illegible] die väterliche Ueberlieferung [illegible] Weiss etc., [illegible] festgehalten hat. [illegible] wunderbar. Der Heilige [illegible] nach den Seiten [illegible] eine jede [illegible] Zugleich aber wirkt auch das [illegible] durchgehenden [illegible]

[illegible] durch deren Ausbildung [illegible] Stufe gehoben hat.



J. Schraudolph gez.

R. Petzsch gest.

DAS GEBET DES H. BERNHARD

im Dom zu Speier

VON JOH. SCHRAUDOLPH.

T. O. Weigel Leipzig.



Druck v. J. Wilhelm, München.



R. Petzsch gest.

DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA

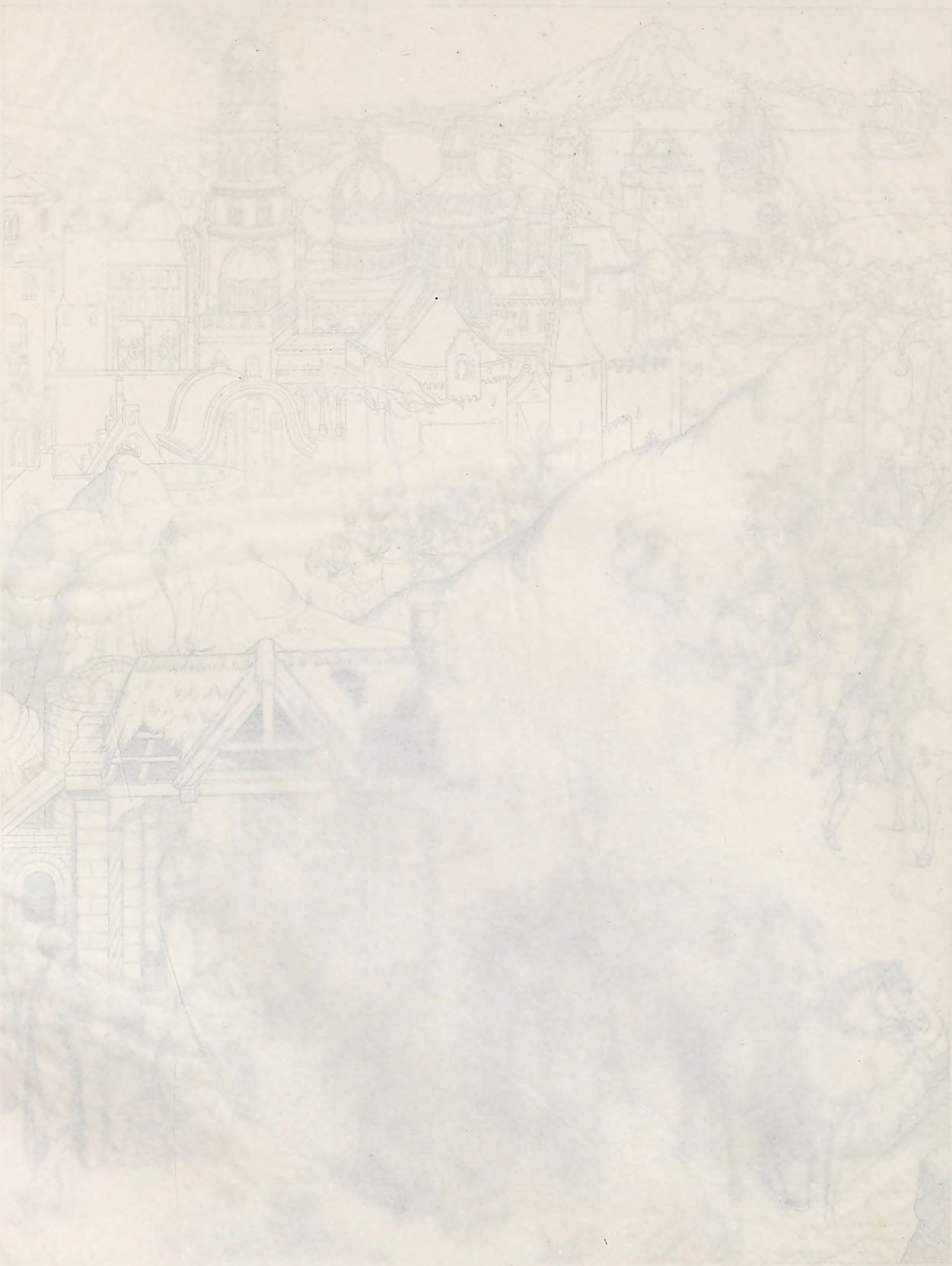
VON H. MEMLING.

1.

München

T. O. Weigel. Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm München



T. O. Weigel. Leipzig.



R. Petzsch gest.

DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA

VON H. MEMLING.

2.

T. O. Weigel. Leipzig.



R. Petzsch gest.

DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA

VON H. MEMLING.

5.

Weigel, Leipzig.





E. Förster gez. Ernst gest.

S. JOHANNES EV. SA. SCHOLASTICA. S. BENEDICTUS.

VOM LIESBORNER MEISTER.

T. O. Weigel Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm in München.



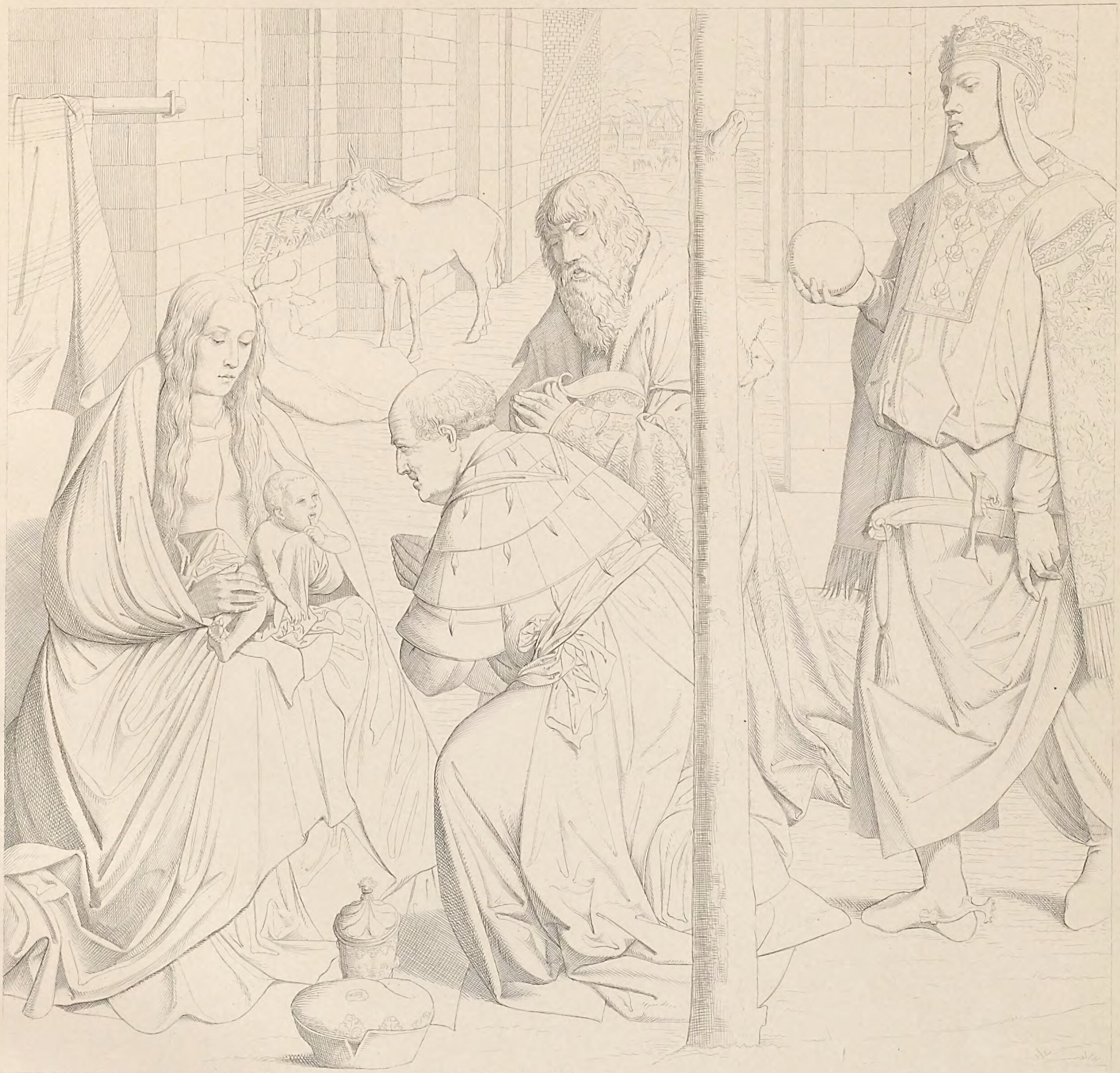
Brandes u. Förster gez.

L. Friedrich gest.

WANDGEMÄLDE

in Braunschweig und in Halberstadt.

T. O. Weigel. Leipzig.



E. Förster gez. H. Walde gest.

DOMBILD IN MEISSEN.

1.

T. O. Weigel. Leipzig.

Druck v. J. Wilhelm München.





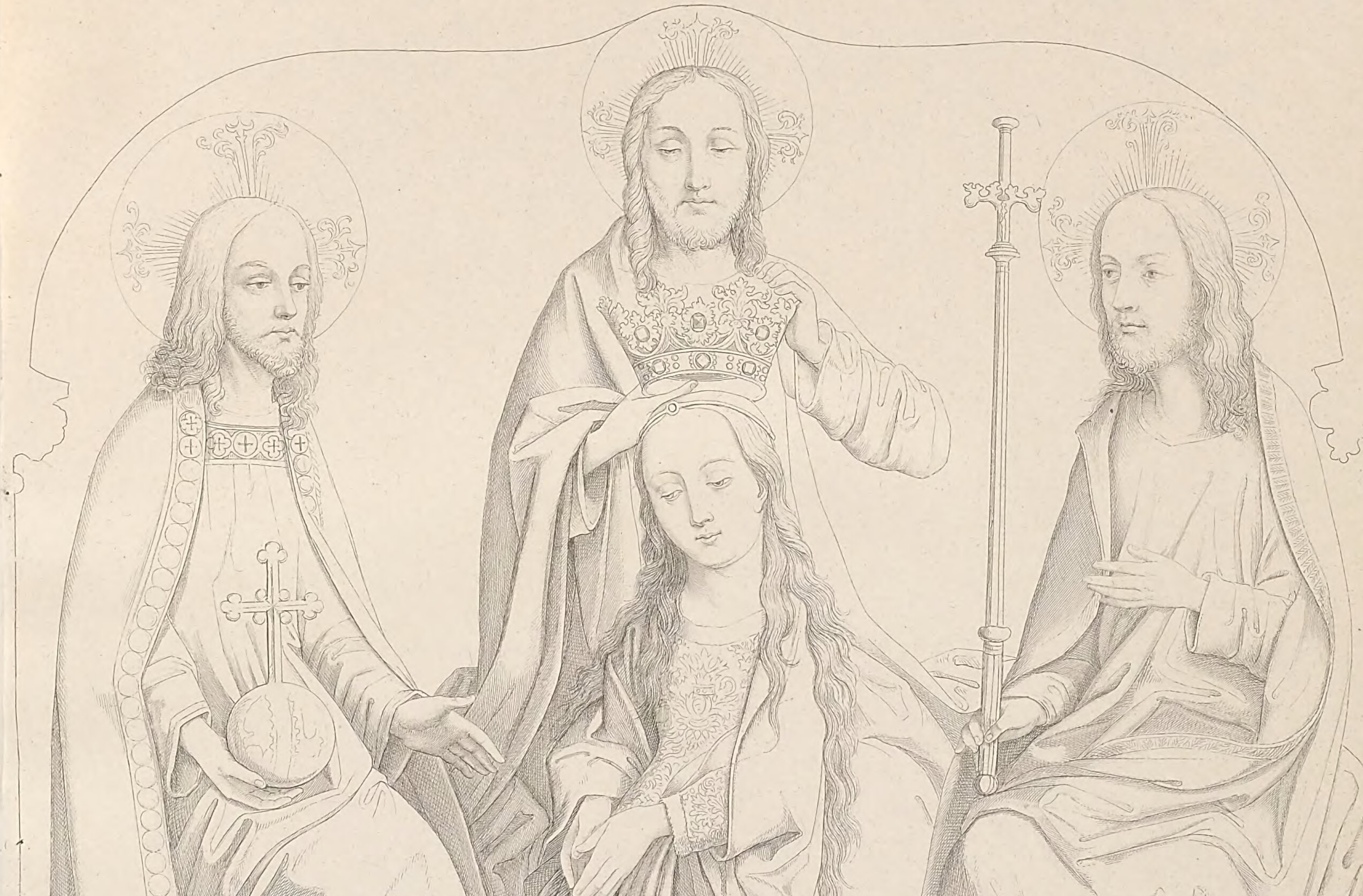
F. Förster gez. a b H. Walde gest.

DOMBILD IN MEISSEN.

2.

T. O. Weigel. Leipzig.





E. Förster gez. Paul Barfus gest.

DIE KRÖNUNG DER MARIA

VON HANS HOLBEIN DEM GROSSVATER.

T. O. Weigel. Leipzig.



E. Förster gez. R. Petzsch gest.

TAUFE PAULI
VON HANS HOLBEIN DEM AE.

T. O. Weigel Leipzig



E. Förster gez. H. Walde gest.

MARTYRIUM DES H. SEBASTIAN

VON HANS HOLBEIN D. J.

München - Augsburg

1.

T. O. Weigel. Leipzig

Druck v. J. Wilhelm, München



S. BARBARA



H. Walde gest.

S. ELISABETH

VON HANS HOLBEIN D. J.

T. O. Weigel. Leipzig.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

SBB 013402216938

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Förster, Ernst, 1800-1885

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit

Bd.: 1

Leipzig 1855

Bamberg, Staatsbibliothek -- Art.q.11(1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11424022-4